VAULT
V781.3
K29t

The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

V781.3
K29t

Music lib.

Treulicher

Unterricht

im

General-Baß,

worinne

alle Weitläufftigkeit vermieden, und dennoch gantz deutlich und umständlich allerhand sothane neu-erfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurtzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschafft gehöret, sattsam begreiffen kan.

Zum Nutzen,

Nicht allein derer, so sich im General-Baß üben, sondern auch aller andern Instrumentisten und Vocalisten, welche einen rechten Grund in der Music zu legen sich befleißigen, herausgegeben

von

David Kellner, Capitaine.

Dritte Auflage.

Mit einer Vorrede des Herrn Daniel Solanders,
Prof. Jur. Patr. & Rom. Upsal.

Hamburg,
Zu finden bey Christian Herold, 1743.

Kellner (David) capitaine au service du roi de Suède,
vécut dans la première partie du 18e siècle et
of this work 8 editions were published – Fétis adds
"Il y a lieu de s'étonner qu'on ait tant multiplié
« les éditions du livre de Kellner, ouvrage médiocre
« et bien inférieur à d'autres du même genre,
« publiés en Allemagne, qui n'ont pas obtenu
« le même honneur"

"Fétis Biographie des musiciens
Vol V. édition 1839

Vorrede.

Es wird jedermann freywillig gestehen, daß alle löbliche Künste zu Erhaltung eines nützlichen Endzwecks der Natur gebahnte kurtze Wege sind. Daß unter denselben die Musique zu des Menschen unschuldigem Vergnügen diene, und dergestalt unsere zeitliche Glückseeligkeit vermehre, wird auch von niemanden geleugnet werden, ungeachtet was hiebey Sextus Empiricus und andere anführen, als welches von selbsten hinweg fällt, wenn man erweget, daß diese wie andere Wissenschafften dem

419632

Misbrauch unterworffen sind. Es kommt hauptsächlich darauf an, daß die Absichten richtig aus einander gesetzet werden. Oberwehnter Ursache wegen wissen wir auch, daß die Musique von den ältesten Zeiten her im Orient gebraucht worden, nachhero in Griechenland, von da nach Italien und Occident und so ferner in diese Nordische Länder gekommen, welches die Historia literaria bezeuget. Daraus erhellet klahr, daß deren Meynung nicht wohl gegründet, die dafür halten, daß die Musique in einem wohleingerichteten Staat nicht zu dulden; unter welche Ulricus Zwinglius zu zehlen, welcher beyde Vocal- und Instrumental-Musique in der Kirchen abschaffen wollen, ob schon die Juden selbst solche unter ihrem Gottesdienste gebrauchen lassen, auch die Creter, wie Ælianus und Athenæus bezeugen, ihre Gesetze Gesangsweise verfasset, wohl wissend, daß dieselbe nicht weniger ein Mittel die Sinnen zu bewegen sey; Daher auch die Arianer sich derselben zu Ausbreitung ihrer Sätze bedienet, weil sie zu einer Nation biegsamen und artigen Aufführung eine sichere Probe abgiebt, so ferne selbige recht eingerichtet und geliebet wird. Und ist der Musique ihr Eintritt und Würckung in unser Leben beyde civil und moralisch, ob uns schon davon noch nicht mehr als die disciplinarische kund ist. Wie die Chineser denselben Endzweck durch die Thon-Kunst zu erhalten gesuchet, beweiset gnugsam die Descriptiõ de l' empire de la Chine par J. B. du Halde, wobey auch D. Joh. Wilh. Albrechts vortrefflicher Tractat de affectibus Musices in corpus animatum zu lesen wohl verdient, unterschiedlicher anderer zu geschweigen. Demnach muß der werthen Musique ihr Werth um so viel weniger auf eines eintzigen Menschen oder einer besondern Nation Dünckel beruhen,

ruhen, als deren Beurtheilung offt durch der Zeiten Umwechselungen, der Temperamenten Unterscheid und dergleichen Ursachen mehr verändert wird. Dahero auch das Italiänische Sprichwort: Non e bello, quel ch'e bello, ma che piace, bey andern nicht Stich hält, als nur bey denen, die quel ch'e bello verstehen, und dahero in diesem Falle rechtmäßige Richter sind, alldieweil dasjenige ins besondere bello heissen muß, was an sich selber gut und nach seiner Art vollkommen ist, und solcher gestalt zu folge seiner Regeln und Ordnung unsere Seelen und Sinnen zu einer lieblichen Veränderung erwecket, welches nicht anders als nach seinem Wesen zur Ehre des Schöpfers und des Menschen Nutzen gereichen kan; Da hingegen che piace diese hohe Absichten grausam verdirbet. Und bestehet le bon gout oder der rechte Geschmack darinnen, daß man das beste und vollkommenste in einem jeden Dinge von dem unrichtigen und mittelmäßigen zu unterscheiden vermögend sey, welches in der Musique ohne Beobachtung der unterschiedlichen Veränderungen, so der Thone Theoria und Würckung bey uns erwecket, nicht geschehen kan. Und obgleich die Musicalische Ubung zu unsern Zeiten sehr hoch und gleichsam auf die Spitze eines gehstürtzigen Felsen gestiegen, so ist doch zu beklagen, daß die Theoria nicht vermögend gewesen, dahin überall nachzudringen, daher es gekommen, daß der Schatten offt grösser worden, als der Cörper selbst, und der Musique wahre Gestalt und Wesen verfälscht.

Aus dem, was nun kürtzlich gesaget worden, findet man leichtlich, welchen Ruhm diejenigen mit Recht verdienen, welche die nach einer ächten Theoria Musica klingende Saite mit Verstande berühren.

Gegenwärtigen Werckes Herr Autor, muß in Ansehung der neuen Wahrheiten, deren nützlichen Anbringen und sinnreichen Ausführung mit Recht Erfinder und Original alles dessen, was dieser sein Lehrreicher Tractat enthält, genannt werden. Denn hier wirst du, geneigter Leser, so gleich deutlich auf die wichtigsten Musicalischen Wahrheiten geführet, die in einer so vollständigen Kürtze und zu allerley Fähigkeit angebrachten Methode zusammen verknüpffet sind; dannenhero sie auch um so vielmehr deine reiffe Betrachtung verdienet. Indessen wäre es was überflüßiges, von dieses wohlverdienten Mannes Ruhme viel zu melden, nachdem Er durch dieses Werck ohne dem eine so allgemeine berühmte Probe an den Tag geleget; sondern schätze mirs allein für einen sonderbahren Vortheil, eine so angenehme Gelegenheit zu haben, unter mehren Music liebenden darinnen übereinzustimmen

Upsal d. 17. Octobr.
1742.

Daniel Solander.
Prof. Jur. Patr. & Rom. Upsal.

Treu-

Treulicher Unterricht im GENERAL-BASS.

✲ ✲

Der General-Baß, so auch Bassus continuus genannt wird, ist das Fundament der gantzen Music, und bestehet in einer von Ludovico Viadana, einem Welschen, ums Jahr Christi 1605. erfundenen und zu Verstärckung der Music sehr nöthigen und nützlichen Wissenschafft, vermöge welcher einer die contenta der Harmonie, nach Anleitung richtiger und mit der Composition übereinstimmenden Grund-Sätze, aus dem blossen Basse extrahiret, und also unterschiedliche Stimmen, so mit den dazu gemachten Partien vollkommen accordiren, augenblicklich auf seinem hiezu dienlichen Instrument mit spielet.

Derselbe aber wird gespielet auf viel- oder vollstimmigen Instrumenten, als da sind Clavir, Laute, Theorbe, Calichon, Pandor, auch wohl Viola di gamba; ja man tractiret ihn gar auf der Guitarre, so gut sichs thun läßt. Indessen ist das Clavir doch das Haupt-Instrument zum General-Baß, in Betrachtung, daß man bey den andern sehr viel Difficultäten findet. Daß aber der berühmte Sylvius Leopold Weiß auf seiner Laute was rechtschaffenes accompagniren und auf demselben das prästiren kan, was andere müssen bleiben lassen, solches ist mehr seiner Geschicklichkeit als dem Instrument zuzuschreiben.

In diesem Wercke aber hat man sein Absehen insonderheit auf das Clavir gerichtet, ungeachtet man auf andern Instrumenten sich dessen auch bedienen kan.

Alles was nun ein Accompagniste vom General-Basse wissen muß, soll nunmehro in sieben Capiteln abgehandelt werden, deren Einhalt seyn wird:

1. Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.
2. Vom Gebrauch der Signaturen.
3. Von der Thone natürlichen Ambitu und Accompagnement.
4. Von den extraordinairen Sätzen, so von den natürlichen abgehen.
5. Von der Ausweichung der Thone.
6. Von der Beschaffenheit der Consonantien.
7. Von der Praxi der Dissonantien.

CAPVT I.

Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.

DEr Einhalt dieses Capitels hätte zwar in unterschiedliche Capita gebracht werden können, weil aber die Teutschen gemeiniglich den Incipienten dergleichen Reguln, ohne viele Eintheilungen davon zu machen, dergestalt vorzuschreiben gewohnt sind, so mag es auch hier dabey verbleiben.

I. Vor allen Dingen soll ein Lernender erst die im Accompagnement vorkommenden Intervalla und die Ziffern, so dieselben exprimiren, zu verstehen sich angelegen seyn lassen. Solche sind

Intervalla,	Die Ziffern, welche die Intervalla andeuten.
Secunda	2
Tertia	3
Quarta	4
Quinta	5
Sexta	6
Septima	7
Octava	8
Nona	9

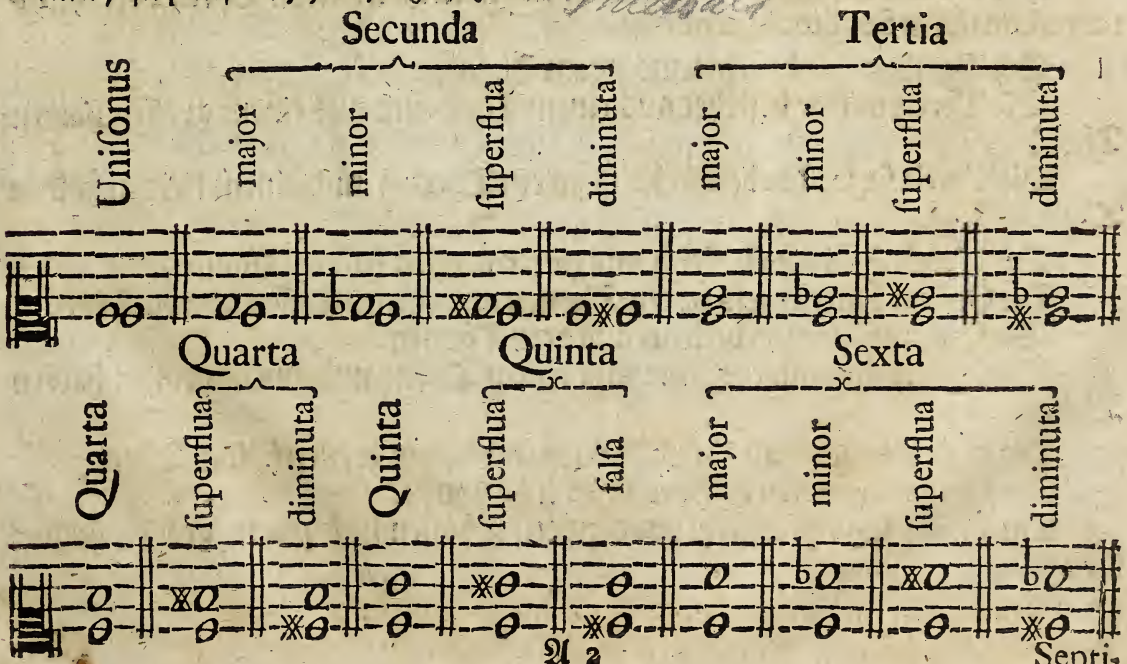
Wenn diese Intervalla mehr erhöhet oder erniedriget werden sollen, als in demselben Systemate natürlich erfordert wird; so muß solches durch gewisse

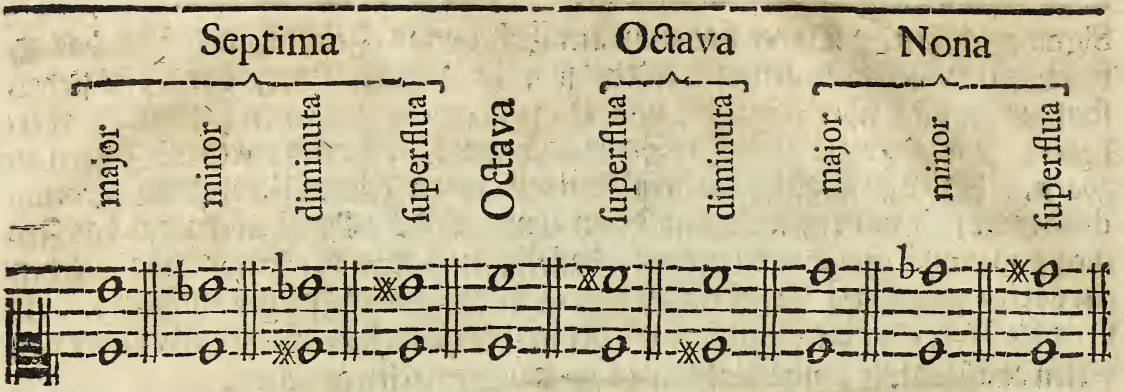
Signa

Signa geschehen. Daher hat man ein Erhebungs-Zeichen, nehmlich das 𝄪, welches b cancellatum genannt wird, so nicht allein die Note, vor der es stehet, sondern auch die über den Bass gesetzte Signaturen um einen halben Thon erhebet. Doch es wird an dessen Stelle auch wohl ein Strich durch die Ziffern gezogen. Und also ist gleichfalls ein Erniedrigungs-Zeichen b, welches b rotundum heißt, so um einen halben Thon erniedriget. Es ist aber noch das Zeichen ♮ so man b quadratum nennet, dasselbe machet an der Stelle, wo es stehet, ein vorher gewesenes Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen ungültig, und setzet die Note oder die Signatur wieder in ihre natürliche Stelle; wird aber von vielen confundiret, und wohl mit dem 𝄪 vor einerley gehalten.

Die Intervalla theilet man in Consonantien und Dissonantien, und kan das sechste und siebende Capitel umständliche Nachricht geben, welche deren Con- oder Dissonantien sind.

Weil aber in diesem gantzen Wercke keine andere als die im General-Bass oder Harmonia vorkommende Intervalla tractiret werden, und mancher dennoch alle die andern auch gerne kennen möchte, so hat man nicht unterlassen wollen, sie sämptlich hierher zu setzen.





Der Unisonus **bestehet aus zween gleichen** Sonis **und ist also kein** Intervallum.

Die Secunda major **bestehet aus einem gantzen Thon.**

Die Secunda minor **bestehet aus einem grossen halben Thon, oder es ist gleichviel, wenn ich sage,** ihr Intervallum **sey ein** Semitonium majus.

Die Secunda superflua **bestehet aus einem gantzen Thon, und einem kleinen halben Thon.**

Die Secunda diminuta **bestehet aus einem kleinen halben Thon, oder ihr Intervallum ist ein** Semitonium minus.

Die Tertia major **bestehet aus zween Thonen.**

Die Tertia minor **bestehet aus einem Thon und aus einem grossen halben Thon.**

Die Tertia superflua **bestehet aus zween Thonen und einem kleinen halben Thon.**

Die Tertia diminuta **bestehet aus zween grossen halben Thonen.**

Die Quarta **bestehet aus zween Thonen und einem grossen halben Thon.**

Die Quarta superflua **bestehet aus drey Thonen.**

Die Quarta diminuta **bestehet aus einem Thone und zween grossen halben Thonen.**

Die Quinta **bestehet aus drey Thonen und einem grossen halben Thon.**

Die Quinta superflua **bestehet aus vier Thonen.**

Die falsche Quinta **bestehet aus zween Thonen und zween grossen halben Thonen.**

Die

Die Sexta major bestehet aus vier Thonen und einem grossen halben Thon.

Die Sexta minor bestehet aus drey Thonen und zween grossen halben Thonen.

Die Sexta superflua bestehet aus fünff Thonen.

Die Sexta diminuta bestehet aus zween Thonen und drey grossen halben Thonen.

Die Septima major bestehet aus fünff Thonen und einem grossen halben Thon.

Die Septima minor bestehet aus vier Thonen und zween grossen halben Thonen.

Die Septima diminuta bestehet aus drey Thonen und drey grossen halben Thonen.

Die Septima superflua bestehet in fünff Thonen, einem grossen und einem kleinen halben Thone, und soll nur um ein Comma kleiner als eine Octava seyn. Ein so unnützes Intervallum aber ist auf unsern heutigen Claviren nicht zu finden.

Die Octava bestehet aus fünff Thonen und zween grossen halben Thonen.

Die Octava superflua bestehet aus sechs Thonen und einem grossen halben Thone.

Die Octava diminuta bestehet aus vier Thonen und drey grossen halben Thonen.

Die Nona major bestehet aus sechs Thonen und zween grossen halben Thonen.

Die Nona minor bestehet aus fünff Thonen und drey grossen halben Thonen.

Die Nona superflua bestehet aus sechs Thonen, zween grossen und einem kleinen halben Thon.

Hierüber folget hierbey ein Zeiger, dessen innerster Theil mit den Buchstaben sich herum drehen lässet, und alle die im General-Bass vorkommende Intervalla weiset. Derselbe ist also zu verstehen: Wenn ich das C unter die Octavam und Unisonum setze, so finde ich alle Intervalla zum C, denn Cis ist Secunda minor und Nona minor, hernach ist D die Secunda major und Nona

major, alsdenn folget Dis, welches die Tertia minor und Secunda ſuperflua iſt, und ſo weiter. Will ich aber alle Intervalla zu D wiſſen, ſo drehe ich nur D unter die Octavam und Uniſonum, ſo werde ich alſobald alle Intervalla zum D vor Augen ſehen. Item, wenn ein Diſcipul wiſſen wolte, was die Sexta major zu Fis wäre, ſo dürffte er nur Fis unter Octavam und Uniſonum drehen, dann würde er finden, daß Dis die Sexta major dazu ſey. Und ſo kan man es mit allen andern machen.

Durch

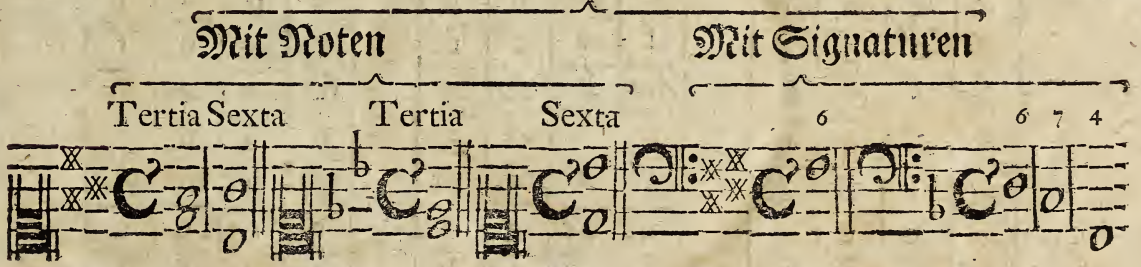
Durch eine dergleichen Vorstellung bekommt ein Lernender eine gute Idee, wann er dadurch handgreiflich siehet, daß die Music in 12 Chromatischen Clavibus oder halben Thonen bestehe, und daß daher im Umdrehen die Intervalla immer zu allen zwölffen passen.

Sonsten werden die Intervalla, nehmlich die Con und Dissonantien, eingetheilet in natürliche und zufällige, oder in naturales und accidentales.

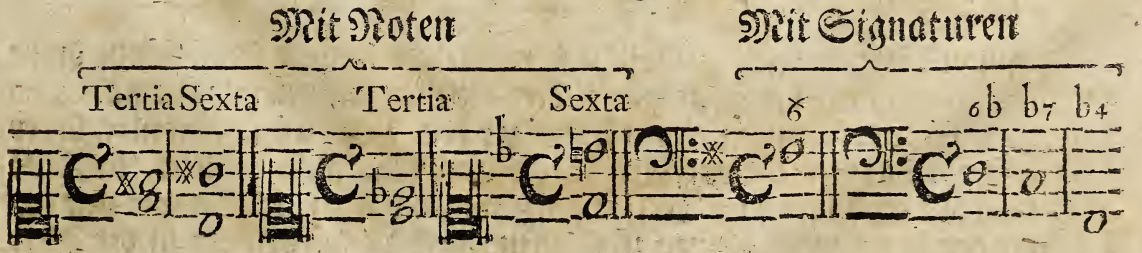
Naturales sind diejenige, so man brauchet, wie sie sich in jedem mit ♯ oder b oder mit nichts vorne beym Schlüssel bezeichneten Systemate natürlich finden. Es wird Cap. III. von den Schematibus der Dur-Thone von andern naturalibus geredet, und muß man sich hüten, damit nicht eins mit dem andern confundiret werde.

Accidentales hingegen nennet man, wann dieselbe bey einer Note oder bey einer Signatur mit einem Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen ♯ oder b, item mit dem ♮ höher oder niedriger gemacht werden, wie aus folgenden wenigen Exempeln solches gnugsam zu ersehen.

Naturales



Alle vorhergehende sind in folgenden accidentales.



II. Zu einer im General-Baß vorkommenden Note gehören noch drey Stimmen, nehmlich Tertia, Quinta und Octava.

Es ist daher höchstnöthig, daß ein Incipient die Accorde machen lerne, damit er darinne nicht zweifelhafft sey. Denjenigen zum besten, so hierinne noch nicht gnugsam unterwiesen, sind folgende Tabellen aufgesetzt.

Die Accorde mit den natürlichen Tertien.			
Basis	natürl. Tertia	Quinta	Octava
c	e	g	c
cis	e	gis	cis
d	f	a	d
dis	g	b	dis
e	g	h	e
f	a	c	f
fis	a	cis	fis
g	h	d	g
gis	h	dis	gis
a	c	e	a
b	d	f	b
h	d	fis	h

Die Accorde mit den grossen Tertien.			
Basis	Tertia major	Quinta	Octava
c	e	g	c
cis	f	gis	cis
d	fis	a	d
dis	g	b	dis
e	gis	h	e
f	a	c	f
fis	b	cis	fis
g	h	d	g
gis	c	dis	gis
a	cis	e	a
b	d	f	b
h	dis	fis	h

Die Accorde mit den kleinen Tertien.			
Basis	Tertia minor	Quinta	Octava
c	dis	g	c
cis	e	gis	cis
d	f	a	d
dis	fis	b	dis
e	g	h	e
f	gis	c	f
fis	a	cis	fis
g	b	d	g
gis	h	dis	gis
a	c	e	a
b	cis	f	b
h	d	fis	h

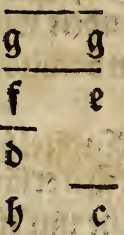
Man hätte eine eintzige Tabelle so rubriciren können, daß sie alle dreye darinne hätten können begriffen seyn, indem dieselbe ohnedem nur durch die Tertien unterschieden: Allein um einem Anfänger deutlicher zu seyn, hat man lieber drey separate Tabellen entworffen. Doch muß man nicht dencken, daß diese drey Tabellen auch dreyerley Tertien aufzuweisen hätten, maßen wir nur allhier mit den grossen und kleinen zu schaffen, und die natürlichen in der That

eben

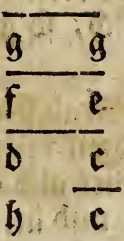
ebenfals theils majores theils minores sind, und nur darum natürliche Tertien genannt werden, weil sie dieses Intervallum ohne Hinbeysetzung eines ✕ oder b ausmachen. Diese natürliche Tabelle ist insonderheit für Kinder und andere annoch rohe Incipienten, die nur fürs erste so crasse das Intervallum einer Tertie sollen kennen lernen.

III. Die Griffe müssen so verändert werden, daß bald die Tertia, bald die Quinta, bald die Octava oben zu liegen kommen.

IV. Es gerathen aber beyde Hände unterweilen so nahe zusammen, daß die rechte den völligen Accord von drey Stimmen nicht haben kan, alsdann wird eine derselben retranchiret, und zwar die Octava, als:



Wiewohl dieses an sich selbst nichts weggelassenes, sondern vielmehr eine Vereinbahrung der Partien ist, weil die beyden untersten einen Unisonum machen, und folgendergestalt zu verstehen sind:



V. Was anlangt die Tertien, und zwar, wenn man die majores oder minores greiffen solle, so ist zu wissen, daß man sie so nehmen müsse, wie sie sich im Systemate selbst angeben, da man dann zuzusehen, ob nicht vorne beym Schlüssel das ✕ oder b vorgezeichnet, damit keine unrechte Tertia angeschlagen werde.

VI. Wann zwo Baß-Noten um einen Grad steigen oder fallen, so braucht man den motum contrarium, das ist: Wann der Baß um einen Grad steiget, so müssen die Ober-Stimmen demselben entgegen gehen oder fallen; dagegen wann er um einen Grad fällt, so müssen die andern Partien aufwerts gehen.

Weil itzt vom motu geredet worden, so ist bey der Gelegenheit zu bemercken, daß derselbe zweyerley sey, als 1) rectus, wenn die Stimmen zugleich steigen oder fallen. 2) contrarius, wann, indem eine Stimme steigt, die andere hingegen fällt. Einige setzen noch 3) hinzu den motum obliquum, wann die eine Stimme ruhet, die andere aber fortgehet.

VII. Es müssen weder im General-Baß noch sonsten in der Music zwo Quinten oder Octaven mit einander fortgehen. Und darum ist der motus contrarius in acht zu nehmen, vermöge welchem man diese vitia vermeiden kan.

Was sonst noch mehr vor vitiöse Gänge sind, vor welche man sich in acht zu nehmen, wird dieses Capitels Reg. 14. und Cap. VI. an dem Orte, wo von den vollkommenen Consonantien gehandelt wird, lehren.

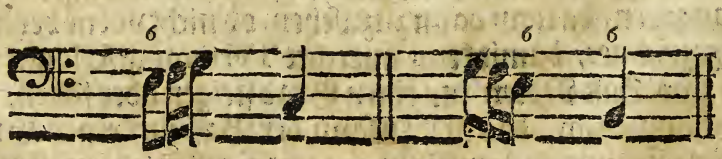
VIII. Wann zwo Noten um ein Semitonium steigen oder fallen, so gehöret zur untersten und tiefsten die Sexta.

Doch diese Regul ist im dritten Capitel begreiflicher, und kan der Ambitus eines jeden Thones die Sache am besten erläutern.

IX. Wann unter zwo Noten eine um eine Tertz steiget, und die andere oder folgende hat das ♯ oder b oder auch wohl ♮ vor sich, so gehöret sothanes signum auch vor die erste Note.

X. Also auch, wann unter zwo Noten eine um eine Tertz fällt, und die erste hat das ♯ oder b oder auch ♮ vor sich, so gehöret solches Zeichen auch über die andere Note.

XI. Wann nach zwo um einen Grad steigenden oder fallenden geschwinden Noten ein Sprung folget, so wird zur ersten geschwinden Note der Accord genommen, so zur letzten gehört. Wird also in folgendem ersten Exempel der gantze g Accord zum f angeschlagen; und im andern greifft man zum f, was sonsten zum e gehöret.



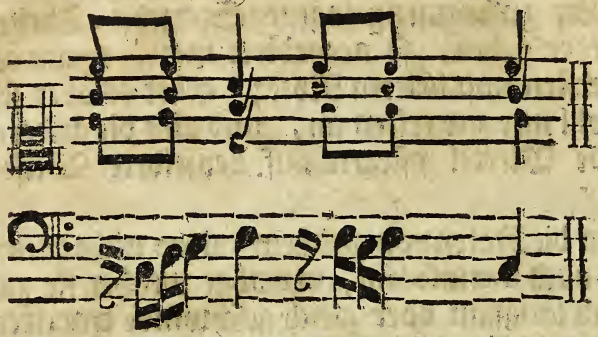
XII.

XII. Wann vier zusammengezogene Sechzehn-Theile oder Achtel gradatim auf oder nieder gehen, so accordiret man, wann es nicht zu geschwinde gehet, zur ersten und dritten Note; gehet es aber sehr geschwind, so schlägt man auch wohl nur zur ersten an, und läßt die andern drey durchgehen. Geschwinde Viertel pflegen auf bemeldete Weise tractiret zu werden.

Nota. Es haben die Noten von gleichem valore nicht allein quantitatem extrinsecam, sondern auch intrinsecam, vermöge welcher sie zwar äusserlich eine wie die andre gleich langsam oder gleich geschwinde tractiret werden können, innerlich aber ist die eine lang, die andre kurtz. Zum Exempel, es wären in einem Tacte acht Achteltheile, da wäre nach der innersten Geltung die erste lang, die andre kurtz, die dritte lang, die vierte kurtz, die fünffte lang, die sechste kurtz und so weiter, da sie doch nach ihrer äusserlichen Geltung eine wie die andre gleich lang oder gleich kurtz ausgehalten werden möchten. Und also wirds auch mit den Sechzehntheilen und geschwinden Vierteln gehalten. Dieses ist also die Ursache, warum in der obigen Regul der Accord in solchem Vorfall nur zur ersten, dritten und fünfften Note, als die quantitate intrineca lang sind, angeschlagen werden soll. In der Vocal-Music muß sich ein Componiste hüten, in Unterlegung des Textes wider die innerliche Quantität zu pecciren.

Von dergleichen lauffenden, und theils mit Springen vermischten Noten, hätte man eine weitläufftige Materie abzuhandeln, die vielleicht noch gröser als dieses gantze Werck anwachsen könte, insonderheit wann man alles mit Exempeln illustriren wolte, und solches würde einem Ecolier dennoch keinen sonderlichen Nutzen schaffen, wo nicht etwan der usus ihn so weit gebracht, daß er urtheilen könne, welches die Fundamental-Noten seyn, und wo sie changiren, da alsdenn ein neuer Accord erfordert würde.

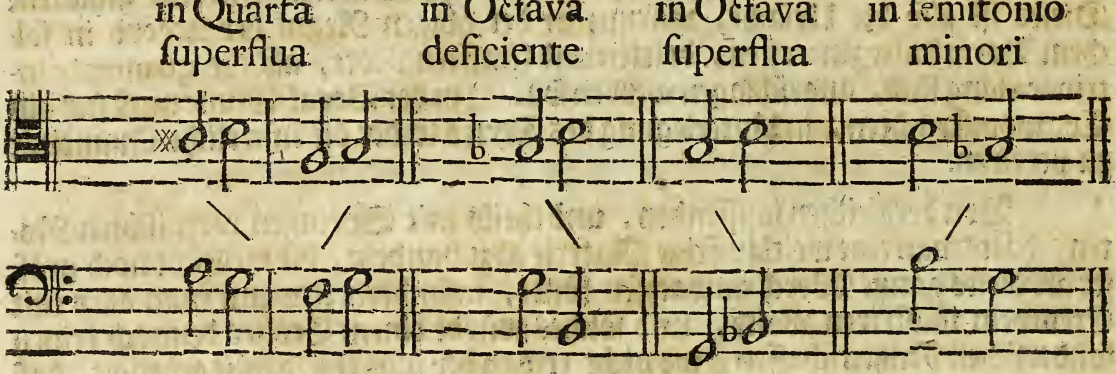
XIII. Wo kurtze Pausen, die nach ihrer innerlichen Quantität lang sind, vorkommen, als Sechzehn-Theils- oder geschwinde Achtel- und Viertel-Pausen, so pausiret zwar die Baß-Stimme dieselben, allein die andern Partien kehren sich nicht daran, sondern, so lange der Baß pausiret, fänget die rechte Hand schon an die Harmonie der auf die Pause folgenden Note vorzuschlagen. Hiebey ist ein Exempel:



XIV. Die falschen Relationes müssen so viel möglich, vermieden werden.

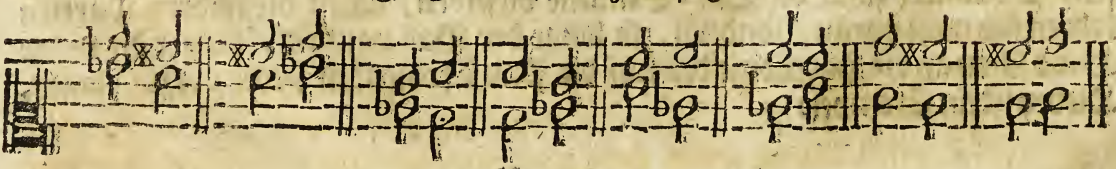
Eine falsche Relation oder relatio non harmonica ist, wann zwo auf einander folgende Concordantzen in die quere über, einen übeln Klang verursachen wie nachgesetztes ausweiset.

in Quarta superflua | in Octava deficiente | in Octava superflua | in semitonio minori



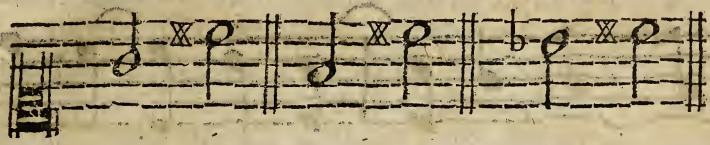
Doch die eine in Quarta superflua, wo zwo Tertiæ majores gradatim fortgehen, muß sehr offt mit paßiren.

Folgende sind zulässig:

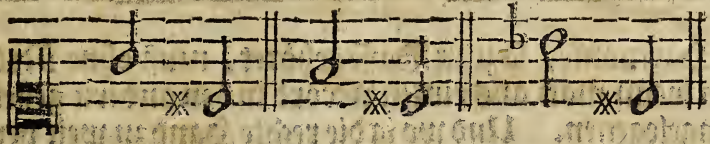


Und

Und also hat man auch vor den Sprüngen, die eine falsche Relation verursachen, sich in acht zu nehmen. Dergleichen sind folgende:



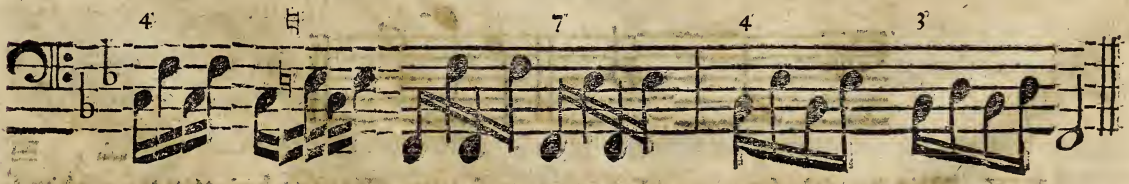
Wenn aber dieselben unterwerts gehen, so sind sie gut, wie hiebey zu sehen:



Wiewohl sich hierinne die Componisten keine Draconische Gesetze vorschreiben lassen, und kan in der Vollstimmigkeit auch so genau nicht genommen werden.

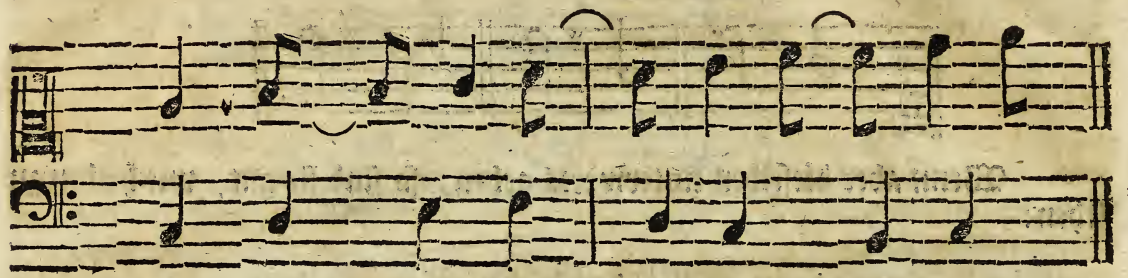
XV. Wo die Worte Tasto solo unter dem General Baß stehen, da wird der Baß gantz schlecht und ohne Accompagnement gespielet, bis Accompagnamento oder Accordo stehet, oder auch Signaturen sich einfinden.

XVI. Der Baß pfleget auch wohl gleichsam einen Ausfall in eine Ober-Stimme zu thun, der General-Baßiste muß sich aber an nichts kehren, sondern bey seinem ordinairen Accompagnement bleiben. Und ob gleich in folgendem Exempel die darüber stehende Signaturen schon im Basse mit anschlagen, so soll doch die Rechte nichts destoweniger ihre völlige Griffe thun.

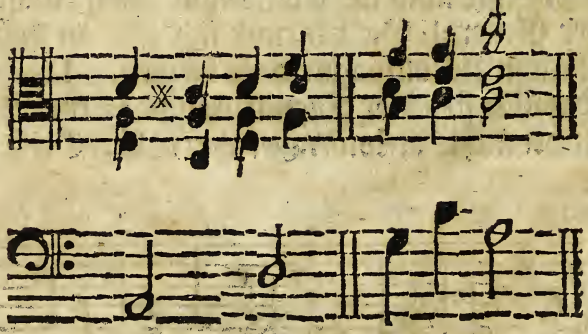


XVII In den unbezifferten Bässen, da man die Signaturen aus der darüberstehenden Ober-Stimme suchet, muß man sich nicht irren, wann die Noten der obersten Stimme sich etwan zu lange aufhalten, und daher zum

Basse nicht accordiren, allermassen im nachgesetzten Exempel der General-Bassiste dem ungeachtet sein natürlich accompagniret, als:



XVII. Die Harmonie, so zum Basse gehöret, muß ohne Noth nicht viel springen, sondern wenn man aus einem Accord in den andern gehet, so nimmt man den nechst angelegenen. Und wo ja die rechte Hand zu weit herunter gerathen, und man sie wieder höher setzen will, so geschicht solches am besten, entweder wenn man bey einer Note, da der Tact es leidet, einen schon angeschlagenen Accord umwendet, und denselben nochmahls in der Höhe anschläget, jedoch es muß, wo eine Dissonantz vorhanden, dieselbe erst resolviret werden, vide untenstehendes erstes Exempel: Oder aber man kan mit einem vollstimmigen Accord auf die Art, wie das zweyte Exempel lehret, in die Höhe steigen.



XIX. Mit der Rechten greiffet man auf dem Clavire bis etwan e oder f und nicht gerne höher, es wäre denn 1) daß an statt des Baß-Schlüssels eine andere Clavis signata verursachte, daß die lincke Hand sehr hoch hinauf stiege, wodurch die Rechte genöthiget würde auch höher zu greiffen; oder aber 2) wann

wann einer so vollstimmig spielte, daß die Rechte der Lincken auch Raum lassen müste, da man gleichfals höher zu nehmen kein Bedencken trägt.

XX. Weil einige die Gewohnheit haben, in der Rechten nur vier Finger zu gebrauchen und den Daumen zu excludiren, so hat man vor nöthig geachtet, hiebey die nützliche Erinnerung zu thun, daß man fleißig den Daumen mit greiffen lasse, indem es nicht allein wunderlich aussiehet, wann derselbe immer müßig beyher geschleppet wird, sondern auch unbequem und gezwungen fällt, ohne denselben einen Accord nach dem andern zu nehmen. Eben dieses ist auch in Hand-Sachen zu beobachten, und wenn auch die Rechte nur eine einfache Stimme spielete, so muß dennoch, und insonderheit in den Sprüngen, der Daumen das seinige allemahl mit zu thun nicht ausgeschlossen werden.

XXI. Derjenige, so den General-Baß fundamentaliter erlernen will, muß sich erst denselben vierstimmig zu spielen befleißigen, da man denn auf die gewöhnlichste Art meist in der Rechten drey Stimmen, in der Lincken aber den blossen Baß führen kan, welcher Octaven-weise einher zu gehen pfleget, wo nicht die Geschwindigkeit der Noten, oder auch bey noch nicht Erwachsenen die allzu kleinen Hände eine Hinderung verursachen: Denn es gehört mehr Kunst zu untadelhaffter Einrichtung der Partien im vierstimmigen Accompagnement, als wenn man 5. 6. 7. und mehr Stimmen zugleich anschlägt. Indessen kan aber einer auch sein Accompagnement, wanns nöthig ist, und insonderheit bey einer vollstimmigen Music, verstärcken und alles greiffen, was er mit beyden Fäusten fassen kan, und zwar so, daß zwischen beyden Händen kein allzugrosses vacuum sey; und ob es zwar nicht so rein herauskömmt, als beym vierstimmigen Accompagnement, so bedecket doch die Menge der Partien die vitia dergestalt, daß das Ohr damit zufrieden seyn kan. Indessen soll man dahin sehen, daß die äussersten Stimmen, als nehmlich die allerunterste, und alleroberste gegen einander nicht vitiös seyn. Dergleichen vollstimmiger General-Baß ist nur auf besaiteten Instrumenten, nicht aber auf Pfeiff-Werck zu verstehen.

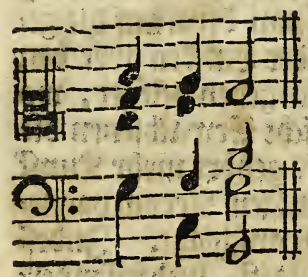
XXII. Wenn ein Alt- oder Tenor-Schlüssel vorkommt, so soll man nicht eine Octave tieffer noch auch mit lauter Octaven in der Lincken spielen; denn daß ein Autor das Fundament so hoch gesetzet, ist die Ursache 1) weil eine schon alte Compositions-Regul erfordert, daß der Baß nicht immer in der Tieffe, und eben so wohl nicht allezeit in der Höhe sich aufhalten, sondern eine

gute

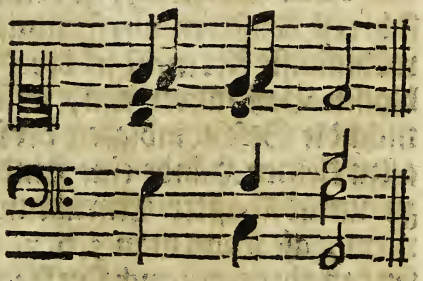
gute Abwechselung observiren soll. 2) Weil eine Ober-Stimme offt so hoch steiget, daß, wenn der Baß in der Tieffe einher gehen solte, es eine allzugrosse Distantz zwischen den Stimmen verursachen würde.

XXIII. Wer nun seine Faust schon soviel exerciret, daß er alle Griffe bald finden und tactualiter etwas wegspielen kan, soll sich alsdenn befleißigen den General-Baß nicht allemahl so simpel zu tractiren, sondern denselben, so viel möglich, auszuzieren, insonderheit bey einer schwachen Music, oder vielmehr bey einem Solo, da der Clavicymbalist mehr als in einem starcken Concert zu hören.

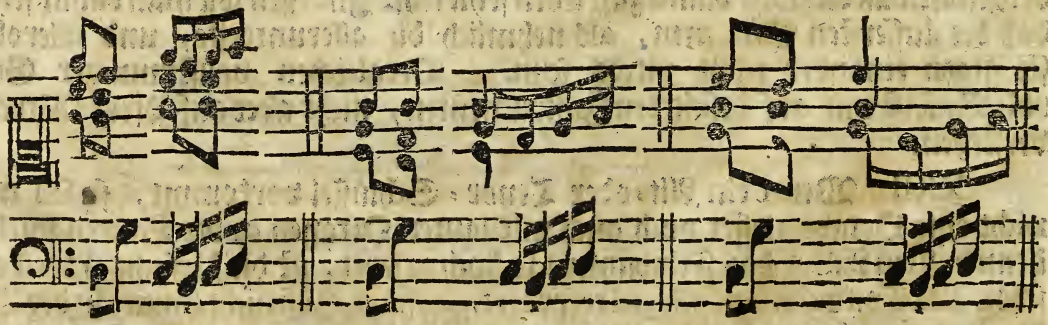
Die Ueberschläge in der obersten Stimme helffen nicht wenig hiezu: denn, wenn man sonst nachgesetztes also gerade wegspielen solte;



so wäre es doch auf folgende Weise manierlicher.

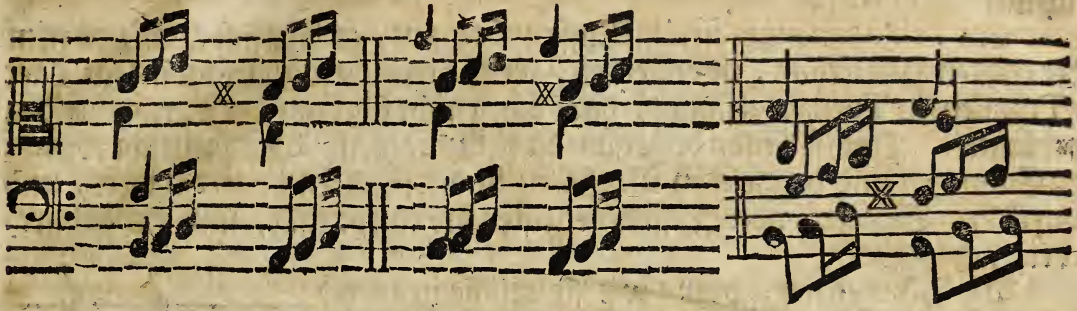


Die Tertien tragen auch das ihrige mit bey, und sind so wohl in der obersten Stimme als in einer Mittel-Partie anzubringen, als:



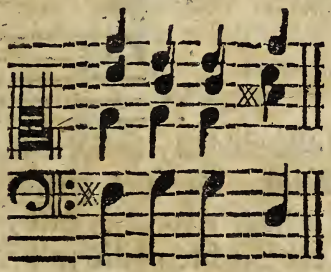
Mit

Mit Sexten läßt sichs ebenfalls öffters practiciren.

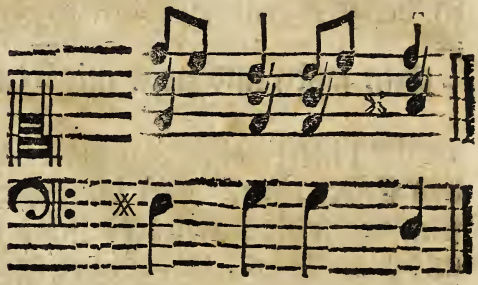


Wann eine Stimme um eine Tertz springt, kan man das leere Spatium durchlauffen.

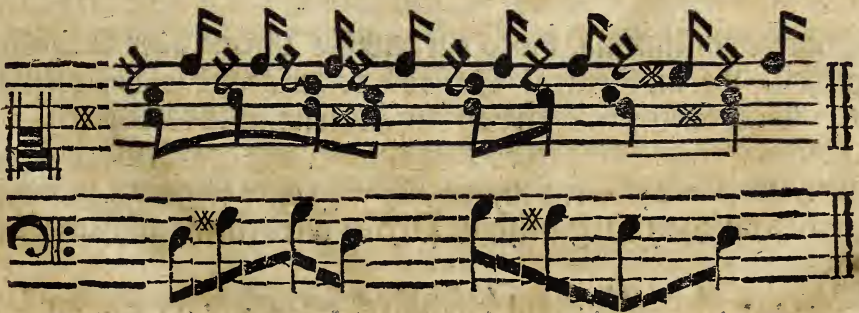
Anstatt



kan man spielen



Item, das Brechen oder Nachschlagen klingt nicht uneben, anstatt, daß sonst alle Partien zugleich anschlagen, als:

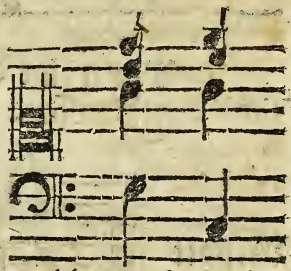


Und dieses Nachschlagen läßt sich nicht allein in der obersten Stimme, sondern auch in den andern, gar bequem thun, wenn man sie umwendet:

ja es kans auch die lincke Hand, ob sie gleich den Baß in acht zu nehmen, zugleich mit verrichten.

Ein Trillo kan man offt im Basse anbringen, es läßt sich auch zuweilen in der rechten Hand thun, insonderheit, wenn bey nicht allzugeschwindem Tact ein Transitus in Tertiam geschicht, da es dann nicht übel auf der durchgehenden Note lautet. Doch soll man behutsam damit umgehen, daß man nicht eben in allen Cadentzen und dergleichen Vorfällen in der Rechten immer trillert, und dadurch dem Sänger, oder Instrumentisten ins Ampt fällt, und ihn dadurch verdrießlich macht.

Die Mordenten, oder (wie sie etliche nennen) die Triller von unten auf, können nicht selten in der Mittel-Stimme gebraucht werden und würde sichs in beygefügtem Exempel in der andern Partie bey



c thun lassen und zwar mit h und c

Unterweilen kan man das Harpeggio anbringen, welches nicht geringen Effect thut. Ein Harpeggio aber ist, wenn man einen wenig oder vielstimmigen Griff an statt dessen, daß er zugleich gegriffen werden solte, nach einander anschlägt, und solches geschicht bald in der Rechten bald in der Lincken, ja auch wohl mit beyden Händen: und dieses läßt sich auf sehr vielerley Arth practiciren.

Die Schleiffer lassen sich auch so wohl im Basse als Ober-Partien appliciren.

Wann eine einstimmige Piece ein gewisses Thema oder Subjectum hat, soll man zusehen, wie im General-Basse die rechte Hand solches ebenfalls imitiren könne. Doch dieses kan man von Anfängern nicht prätendiren.

Nur dieses wenige hat man von der Auszierung des General-Basses anführen wollen, weil es ohnedem unmüglich ist, alles so genau zu beschreiben. In der Mattheſonischen Organisten-Probe wird einer gnugsame Anleitung hiezu antreffen.

XXIV. Ein Recitativ ist ein besonderer Stylus, so wohl in der Poesie als in der Musique.

An-

Anlangend die Poesie, so muß ein Musicus auch davon urtheilen können, ob er gleich selbst kein Poete ist. Und daher kan folgendes zur kürtzlichen Unterweisung dienen.

Die Recitativen kommen vor in Cantaten, Soliloquien, Serenaten, Oratorien, Pastorellen und Opern, und werden zwischen die Arien gesetzt. Die Verse pflegen Jambischer Arth zu seyn, das ist: Sie fangen sich mit kurtzen Sylben an, als: Verstand, beliebt, erwacht, bedencken ꝛc. Doch kan bisweilen eine Sententz, die was sonderbahres ausdrücken soll, Trochäisch oder Dactylisch seyn. Je weniger nun die Verse von Sylben, je besser sind sie zur Composition. In den Reimen bedient sich der Poet auch der Freyheit, daß er dieselben nicht eben allezeit auf einander folgen läßt, sondern sie mehr als in anderer Poesie vermischt, da dann manche Zeile auch wohl dreymahl gereimt ist, wohingegen auch zuweilen eine gar ungereimt stehen bleiben kan, wann es nur nicht zu offt geschicht. Daneben muß eine gewöhnliche Schreib-Arth, welche nicht zu hoch, doch aber dabey sinnreich ist, gebrauchet werden.

Anlangend die Music, so muß ein General-Bassiste wissen

1. Daß sich der Vocaliste niemahls an den Tact binde, sondern seine Freyheit brauche, dannenhero die Singe-Stimme allemahl über den General-Baß geschrieben zu seyn pfleget, damit der Accompagniste sich darnach richten und nachgeben könne.

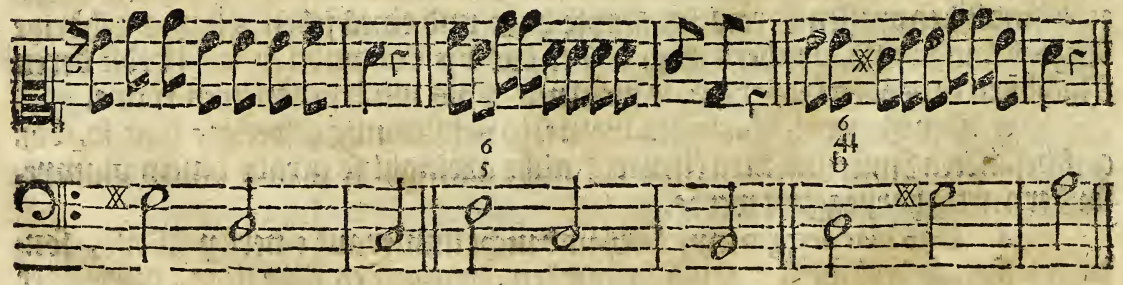
2. In der Ausweichung der Thone kehret man sich an keine Regul. Und weil manchesmahl eine Digression in einen weit entlegenen Thon genommen wird, da die ♯ oder b häuffig vor den Noten gefunden werden, so ist nicht nur nöthig, daß einer die Schemata des dritten Capitels und den im sechsten Capitel befindlichen grossen Circul im Kopfe habe und eines jeden Thones gehörige Bezeichnung wisse, sondern auch daß er das Fis dur und Dis moll nebst deren Nachbarn in beyden Generibus so wohl mit ♯ als mit b practiciren könne.

3. Der General-Baß wird hiezu fein vollstimmig gespielet, doch so, daß auf besaiteten Instrumenten ein Griff nicht allemahl so gerade hinein plumpe, sondern artig harpeggiret werde.

4. Das Harpeggio muß kurtz und nicht immer auf einerley Weise, sondern auf veränderliche Art gemacht werden, worauf es stille liegt, bis wieder eine neue Harmonie kommt.

5. Auf den Instrumentis pnevmaticis, als Orgeln, Positiven und Regalen braucht man zwar das Harpeggio nicht so sehr, hingegen aber, wann der Baß sehr lange Noten zu halten, so nimmt man wohl zuweilen die Hand auf, und pausiret bis zum nechsten Accord, um den Vocalisten desto deutlicher zu hören, und niemanden mit dem lang-aushaltenden Geheule des Pfeiffwercks einen Eckel zu machen.

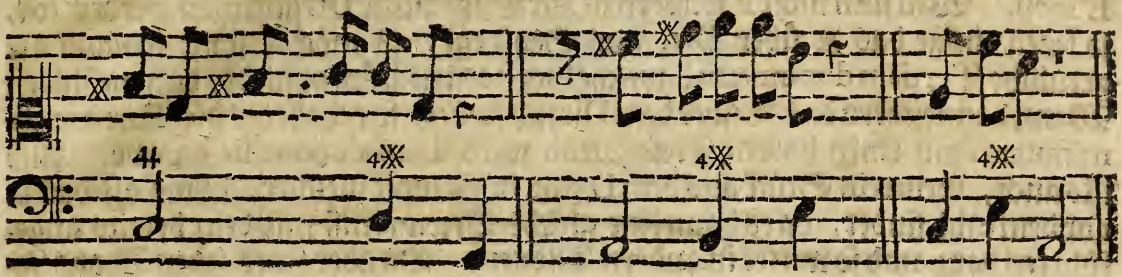
6. Die Umwendung der Partien kommt nirgend so häuffig vor als in Recitativen, und muß wohl in acht genommen werden, massen dieselbe bey einem unbezifferten Basse nicht immer aus der Vocal-Stimme, sondern vielmehr ex praxi gefunden werden kan. Und daher würde ein ungeübter, bey folgendem ersten Exempel zur zweyten Note d, weil die Ober-Stimme h angiebt, die 3 und 6 nehmen, da doch die Verkehrung der Partien $\frac{4}{4}$ erfordert. In dem zweyten Exempel wird auch zur zweyten Baß-Note c in der Ober-Stime nur die blosse Sexta a angegeben, weil es aber eine Umwendung der Partien, so gehöret $\frac{6}{4}$ darüber. In dem dritten stehet über der ersten Baß-Note mit Signaturen $\frac{2}{}$ alles, was dazu accordiren soll; über der zweyten aber stehet nichts, indessen ist dieselbe dennoch nichts anders, als eine Umwendung der Stimmen und gehöret $\frac{b7}{5b}$ darüber. Denn wann einer in dergleichen Fällen siehet, wie nach einer $\frac{3}{}$ Dissonantz eine Baß-Note folget, bey welcher keine Resolution zu machen, so muß er schon urtheilen, daß es eine Umwendung der Partien seyn müsse.



Es wird Cap. VII. mehr von den Umwendungen der Stimmen gehandelt.

7. Es

7. Es hat auch eigene Final-Cadentzen, da dann, wann die Singe-Stimme geschlossen, der General-Baß nachzuschlagen pfleget, wie im folgenden zu sehen.



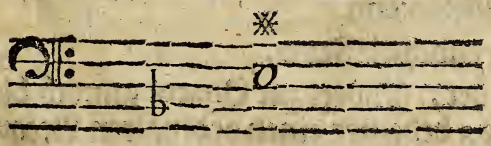
Im siebenden oder letzten Capitel werden auch hier und da einige Anmerckungen über das Recitativ vorfallen.

CAPVT II.

Vom Gebrauch der Signaturen.

I.

Wo über eine Note ein ✕ stehet, da greiffet man Tertiam majorem; und wenn eine Quinta dazu genommen werden soll, so muß es allemahl die völlige seyn, obgleich das Systema eine andere enthalten solte. Wenn daher in einem Stücke aus dem F dur über dem e folgender massen ein ✕ sich findet;



so gehöret die völlige Quinta h dazu, und nicht die falsche, obgleich vorne beym Schlüssel das b vorgezeichnet.

Doch es existiren auch casus, da das überstehende ✕ nicht Tertiam majorem sondern minorem bedeutet. Zum Exempel: wenn ein Stück aus

dem C dur gehet, findet sich öffters das ✻ vor dem D, so heißt die Note Dis, und giebt zu verstehen, daß der Haupt-Thon C dur, woraus das Stück gesetzet, nunmehro in E moll gewichen sey, ist also berührtes Dis die Septima des E moll. Weil nun nicht F sondern fis zur Baß-Note Dis gegriffen werden soll, so setzen einige das ✻ über Dis, aus Beysorge, es möchte sonst iemand die greuliche Tertiam diminutam, welche hier natürlich sich angiebt, dazu nehmen: Wann dannenhero das ✻ über dem Dis sich findet, so erhöhet es die Tertiam diminutam fum einen halben Thon, und wird Tertia minor fis daraus. Also ists auch, wenn ein Stück aus dem D dur in fis moll weichet, allwo oft das ✻ vor dem e sich findet, da es dann eine gleiche Bewandniß mit dem bereits angeführten hat; und so weiter in andern Thonen. Da aber eines jeden Thons Septima natürlich keine andere als Tertiam minorem erfordert, so geschicht es auch nur selten, daß das unnöthige ✻ drüber stehet, welches an einer solchen Stelle fast mehr confundiret als illustriret. Wann sonst dieses Zeichen über einer Baß-Note stehet, so ist dieselbe gemeiniglich Dominans. Doch wo ein Moll-Stücke dur aushält, so hat die Finalis solchen gleichfalls über sich.

II. Hingegen wo b über der Baß-Note gefunden wird, nimmt man Tertiam minorem.

III. Wann eine 2 über einer Note stehet, so wird die Quarta und Sexta dazu genommen.

IV. Zu $\frac{4}{2}$ gehöret noch die Sexta.

V. Weil auch die Secunda mit der Quinta vorzukommen pflegt, so hat man nur hiebey zu erinnern, daß man alsdann die Secundam verdoppeln müsse.

VI. Wann eine Secunda superflua vorhanden, so greifft man dazu Quartam superfluam und Sextam.

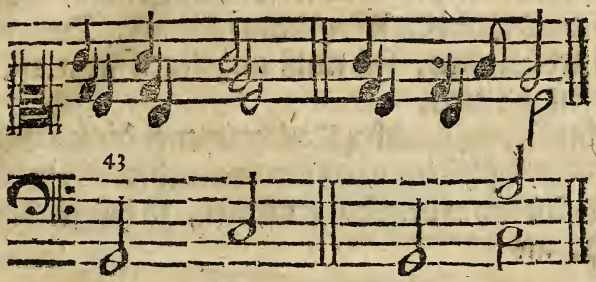
VII. Zu $\frac{4}{3}$ gehöret noch die Sexta.

VIII. Da 4 3 stehet, gehöret zur Quarta annoch die Quinta und Octava, und die darauf folgende 3 bedeutet einen ordinairen Accord; man befleißige sich aber bey einer Cadentz zur 3 auch die 7 zu nehmen.

Weil diese Signatur zur Cadentz oder Formal-Clausul gehört, so ist dabey zu erinnern, daß man beym Schluß derselben die Quintam nicht gerne in

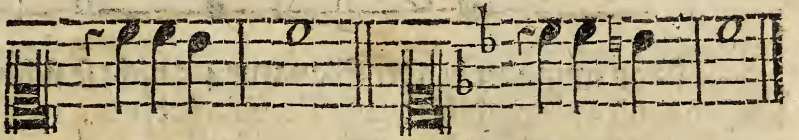
der

der alleröberſten Stimme dulde, und alſo ſpielet man an ſtatt des folgenden erſten Exempels lieber das zweyte.

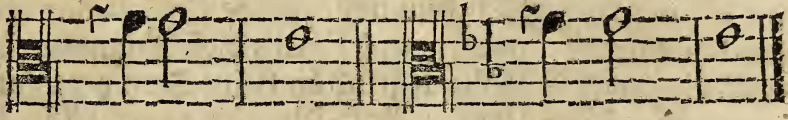


Sonſt iſt zu mercken, daß die Cadentzen in 4 Clauſuln getheilet werden, als da ſind

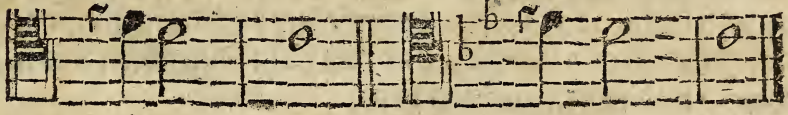
1. Die Diſcantiſirende



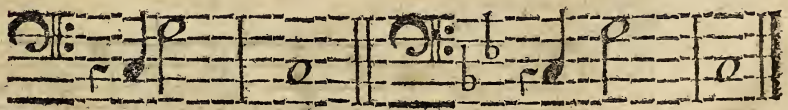
2. Die Altiſirende



3. Die Tenoriſirende



4. Die Baſſirende



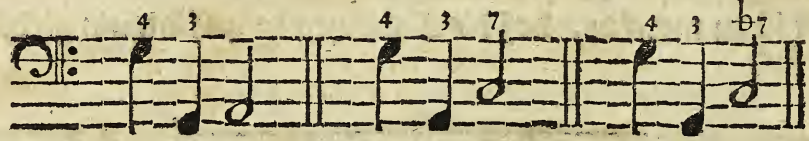
Und da dieſe Termini zuweilen vorkommen, ſo hat man nicht umhin können, ſie hier mit einflieſſen zu laſſen. Man kan aber die Clauſuln unter einander verwechſeln, daß bald dieſe bald jene unten oder oben ſtehet; doch die eintzige Baß-Clauſul will ihren Sitz unten alleine behalten. Von dieſen

Clau-

Clausuln aber sind die beyde, als die Discantisirende und die Tenorisirende die principalsten, indem dieselbe die rechte Haupt-Melodie führen.

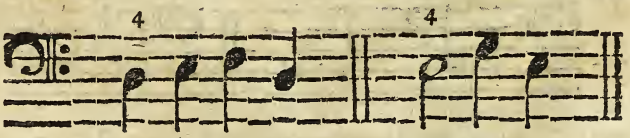
Die Cadentzen verrichten in der Music eben dasjenige, was in einer Schrifft der Punct thut, der allemahl die Meynung schliesset: Daher ein Componiste, dieselben öffters zu gebrauchen, sich muß angelegen seyn lassen. Doch in Fugen werden sie nicht gerne gelitten.

Noch ist in acht zu nehmen, daß nach 4 X nicht immer die im Basse erwartete Chorda finalis, sondern auch wohl eine gantz unvermuthete Note folge, oder aber, wo ja die Finalis im Basse sich ordentlich einstellet, so hat sie doch manchmahl die Septimam über sich, als:



Man muß aber bey der Signatur 4 3 nicht so sicher seyn, und etwan glauben, daß die 3 allemahl die grosse Tertiam bedeute, weil sie auch denn und wenn die kleine erfordert, indem nicht alleine Chorda dominans, wovon bisher gehandelt worden, sondern auch Finalis diese Signatur über sich haben kan, da denn die Finalis in Moll natürlich die kleine Tertz verträgt.

IX. Wo über einer Baß-Note die 4 gantz allein stehet, so gehöret Quinta und Octava dazu, und dann folget bald darauf eine andere Note, bey welcher die Resolution geschicht, und also ist in folgendem ersten Exempel die Resolution bey f, und in dem andern bey g.



X. Zu 4 nimmt man Secundam und Sextam.

XI. Zur Quarta diminuta, welche sehr selten gebraucht wird, greiffet man die Sextam, so man zu verdoppeln pflegt.

XII. Zur falschen Quinta kommt Tertia und Sexta.

XIII. Zur Quinta superflua, wann der Baß schon liegt, wird Secunda

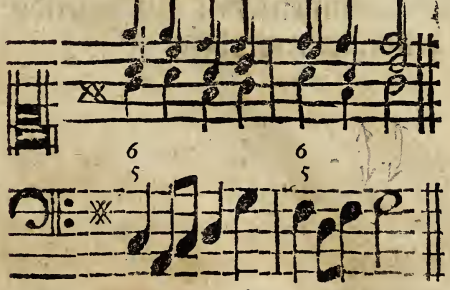
und

und Septima genommen. Liegt aber nicht der Baß vorher, so kan man Tert. und Septimam dazu greiffen. Davon ist ein mehrers im letzten Capitel zu lesen.

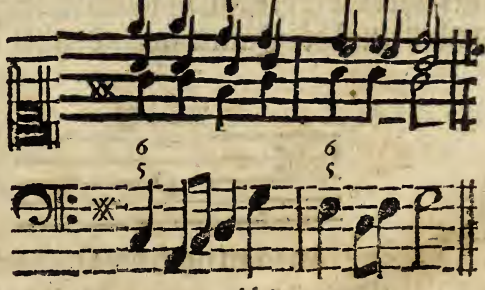
XIV. Zu 5 6 kommt die Tertia und Octava.

XV. Zu 6 5 nimmt man auch Tertiam und Octavam.

XVI. Zu $\frac{6}{5}$ gehöret die Tertia. Hiebey ist zu erinnern, daß diese Signatur eigentl. über der steigenden Quarta, wie auch über der steigenden Septima ihren Sitz habe, und per errorem offt über der Quarta mit 5 6 oder 6 5, über bemeldter Septima aber mit 6 5 beziffert befunden werde: Daher dann nöthig ist, daß einer die Schemata des hierauf folgenden dritten Capitels wohl inne habe, und an diesen beyden Stellen die nach einander gesetzte Ziffern zu besserer Ausfüllung lieber zugleich anschlage. Bey dieser Signatur fehlen auch die ungeübten, daß sie zuweilen die 5 nicht lange genug liegen lassen, sondern so accompagniren, wie unten sub (a) zu sehen, da doch dieses Exempel so gespielet werden muß, wie sub (b) gelehret wird; denn der Thon ist G dur, und ist also die erste Baß-Note c des Thones Quarta, und die überstehende 5 heist alsdann g, welches sonst eine reine Consonantz macht, hier aber als eine Dissonantz hanthieret wird, und sich resolviren muß; Weil aber die Resolution bey der zweyten und dritten Baß-Note nicht geschehen kan, so muß der völlige Concentus liegen bleiben, bis bey der vierten Baß-Note, welche d heist, daß g sich in fis resolviren kan. Die sechste Baß-Note heisset fis und ist des Thones aufsteigende Septima mit $\frac{6}{5}$, und die überstehende 5 ist natürlich hiezu die falsche Quinta c, nehmlich eine Dissonantz, die auch so lange liegen muß, bis sie Gelegenheit findet sich einen Grad herunter ins h zu resolviren, welches nicht eher als bey der letzten Baß-Note g geschehen kan.



(a)



(b)

XVII. Wo $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ vorkommt, da greiffet man die Octavam dazu. Diese Signatur wird auch an statt $\frac{5}{4}$ ✻ zur Cadentz gebraucht.

XVIII. Die Signatur 6 bedeutet, daß die Quinta weggelassen, und in der Stelle die Sexta genommen werden soll. Oder es ist eben das, wenn ich sage: Zur Sexta gehöret Tertia und Octava.

XIX. Sexta minor hat allemahl Tertiam minorem und Octavam bey sich, hingegen hat die Sexta major bald die grosse, bald die kleine Tertz, nachdem es der Thon natürlich erfordert.

Im folgenden dritten Capitel wird sich einer umständlicher zeigen lassen, was zu einigen Sexten annoch gehöret, woselbst man wird zu unterscheiden haben, ob dieselben über der Secunda, Tertia, Quarta, Sexta oder Septima des Thones stehen.

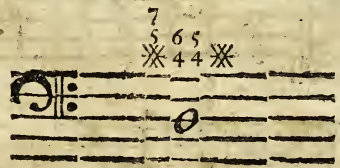
XX. Wo viele Sexten nach einander folgen, da braucht man gemeiniglich zu Vermeidung vitiöser Progressen nur die 3 zur 6, und zwar also, daß die Sexta immer die alleroberste Stimme sey. Man möchte dann, so viel sichs thun liesse, den Motum contrarium gebrauchen, da man die Octavam mit nehmen, oder auch an Stelle derselben die Sext oder Tertz verdoppeln könte.

XXI. Sexta superflua wird begleitet von der Tertia und der allhie schon natürlichen Quarta superflua.

XXII. Zu 7 gehöret eigentlich nur die Tertia, wo nicht der Componiste erst aus der 4 in die 3 resolviren will.

XXIII. Zur 7 wird Quinta und Tertia gegriffen.

XXIV. Zu 7 6 gehöret nur die Tertia, welche man verdoppeln kan. Die Quinta kan endlich auch bisweilen zur Septima genommen werden, so bald jedoch die Sexta gerühret wird, muß sie schon wieder weggenommen seyn. In folgender Bindung aber muß die Quinta nothwendig mit genommen werden.



XXV. Zu $\frac{7}{2}$ kan man noch die Quintam greiffen.

XXVI. Die 9 hat Tertiam und Quintam bey sich.

XXVII. Zu 9 8 nimmt man Tertiam und Quintam.

XXVIII.

XXVIII. Zu $\frac{2}{4}$ wird die Quinta genommen.

XXIX. Zu $\frac{2}{3}$ gehört die Tertia.

XXX. Zu $\frac{9}{7}$ muß die Tertia gegriffen werden.

XXXI. Die Ziffern 10. 11 und 12 heissen Decima, Undecima und Duodecima, welche von einigen unnöthig gebraucht werden. Es ist aber Decima nichts anders, als eine Tertia, die Undecima eine Quarta, und die Duodecima eine Quinta.

XXXII. Die Signaturen, so über einander stehen, werden zugleich gespielt, die aber nach einander folgen, werden auch nach einander gespielt. Mancher solte wohl meynen, daß diese Erinnerungen unnöthig; allein man hat doch aus der Erfahrung, daß die Ecoliers offtmahls hiebey in Zweifel stehen, und ohne Unterricht nicht fortkommen können.

XXXIII. Es kommt auch, daß eine Note nicht gerade über sich, sondern auf der rechten Seite beziffert ist, alsdann wird der valor der Baß-Note in 2 Theile getheilet, so, daß man zur ersten Helffte accompagniret, was natürlich dazu gehöret, und zur andern, was die auf der rechten Seite stehende Signatur erfordert.

XXXIV. Die Signaturen werden allemahl so gerechnet, wie sie sich im Systema natürlich finden. Zum Exempel, wann im General-Baß aus dem D moll oder D dur über dem cis die 5 stehet, so ist dadurch nicht die rechte Quinta gis zu verstehen, sondern man soll die falsche g gebrauchen, weil im gantzen Systema kein natürliches gis anzutreffen; item im G moll und dur, da man etwan über das Fis die 5 möchte gesetzt haben, nimmt man nicht die rechte Quintam cis, sondern nur die falsche, nehmlich c. Und also wirds auch mit allen andern Signaturen gehalten.

Alle in diesem Capitel enthaltene Signaturen sind in folgende Tabelle gebracht, um desto commoder dieselben insgesammt in einem kurtzen Begriffe vor Augen zu haben. Wobey noch zu mercken, daß, wo einige Signaturen mit ♯ oder mit einem Strich erhöhet, und hingegen andere mit einem b erniedriget, oder auch sonst mit dem ♮ vorkommen, welche allhie nicht zu finden, man zu denselben doch eben diejenigen Stimmen nehme, welche zu den in der Tabelle enthaltenen natürlichen Bezifferungen gehören. Und weil in den Reguln selbst bey einigen Signaturen noch eins und das andere erinnert seyn möchte, so zeiget die Tabelle zugleich bey jeder Signatur die Numer der Regul, damit man sie alsobald aufschlagen könne.

Signatur-Tabelle.

Die gebräuchlichsten Signaturen.	Die dabey erfordernde Stimmen.	Vermöge vorhergehender Reguln sub Num.
X	8 5	I.
b	3 8	II.
2	6 4	III.
4 2	6	IV.
5 2	2	V.
Secunda superflua.	6 4♯	VI.
4 3	6	VII.
43	8 5	VIII.
4	8 5	IX.
4♯	6 2	X.
Quarta diminuta.	6 6	XI.
5b	6 3	XII.
Quinta superflua.	7 2 | 7 3	XIII.
56	8 3	XIV.
65	8 3	XV.
6 5	3	XVI.
65 43	8	XVII.
6	8 3	XVIII.
6b	8 b3	XIX.
Sexta superflua.	4♯ 3	XXI.
7 6	3	XXII.
7	5 3	XXIII.
76	3	XXIV.
7 4 2	5	XXV.
9	5 3	XXVI.
98	5 3	XXVII.
9 4	5	XXVIII.
9 6	3	XXIX.
98 76	3	XXX.

CAPVT III.

Von der Thone natürlichen Ambitu und Accompagnement.

Der fleißige Heinichen, da er in seinem letzt ausgegebenen oder neuesten Wercke vom General-Baß unter andern auch gewisse Reguln giebet, was durch die gantze Octavam zu jeder Baß-Note accordiren soll, gedencket daneben anderer, welche vor dem etwas davon geschrieben. Allein, wie man siehet, ist ihme der Frantzose *Campion*, ein Theorbiste, nicht bekannt gewesen, der ein kleines artiges Tractätgen, genannt: Traité d'Accompagnement & de Composition selon la Regle des Octaves de Musique, bereits Anno 1716. und also sechs Jahr vor dem in seinem Wercke allegirten *Rameau* ausgegeben, und darin die quästionirte Materie nicht uneben ausführet. Uberdem so hat, ehe dann das neue Heinichensche Werck zum Vorschein kam, ein etwan 9 jähriges Fräulein, so von sonderbahrem Verstande und guter education war, Nahmens Freudenberg, eines Heßischen Obristen Tochter, bey ihrem damahligen Hierseyn, ihre in Stockholm erlernte so genannte Nöthigste Regeln des General-Basses zu Papiere gebracht, und darinne eben dasselbe natürliche Accompagnement des Basses observiret, und ist diese ihre Arbeit so beliebet worden, daß viele davon eine nützliche Abschrifft genommen. Indessen ist doch wahr, daß diese Methode bißher nicht vielen bekannt gewesen, und daß vorbemeldter *Campion* in seinem Tractätgen selbst gestehet, daß er Bedencken getragen, ob er dieses mystere, so ihm einer Nahmens *Maltot*, zum sonderbahren Zeichen seiner grossen Freundschafft offenbahret, gemein machen solle.

Weil nun aber, ohne solches zu verstehen, es einem schwer ankommt, einen festen Grund in der Music, und insonderheit im General-Baß, zu legen, oder auch, wie es offt vorfällt, einen unbezifferten Baß zu accompagniren, so ist sothane Materie allhie so umständlich entworffen, daß ein Lernender solches zu begreiffen nicht sonderliche Mühe haben wird.

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir wissen, daß in der Music, nach den heutiges Tages gebräuchlichen temperirten Claviren zu rechnen,

24 Thone sind: Denn es finden sich daselbst zwölff unterschiedliche soni oder touches, nehmlich c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b und h, aus welchen jedem man ein Stücke spielen kan, und also wären solches sonsten nur zwölff Thone; da man nun aber deren einen jeden dur und moll hat, so folget daraus, daß zwölff Dur- und zwölff Moll-Thone seyn müssen, welche zusammen vier und zwantzig austragen.

Und daher entstehen in folgenden auch zweyerley Schemata, deren die ersten in zwölff Dur-die letztern aber in zwölff Moll-Thonen bestehen. Nun ist zwar wahr, daß unter den vier und zwantzig Thonen unterschiedliche sind, woraus noch zur Zeit niemahls ein Stück gesetzet: allein wir sehen, wie Curieuse immer mehr und mehr Fleiß anwenden, um die Music aufs höchste zu treiben, und daher können wir nicht wissen, was noch künfftig geschehen möchte. Doch es hat der Herr Capellmeister Matthe-son in seiner Organisten-Probe bereits nützliche exempla von allen vier und zwanzig Thonen gegeben. Uber dem so haben ja einige der gebräuchlichen ihre Digressiones in die ungebräuchlichen, daher dieselben einem General-Baßisten nicht unbekannt seyn sollen.

Noch ist nöthig allhie zu wiederholen, was Cap. I. Regula I. bey der Octava gesagt worden, daß nehmlich dieselbe aus fünff Thonen und zween grossen halben Thonen bestehe, derowegen sind die in beyden Schematibus befindliche Ziffern 1 und 1 halben zwischen die Gradus gesetzt, damit sie zeigen sollen, wo bey 1 die gantzen Thone und bey 1 halben die grossen halben Thone anzutreffen. Die obersten Ziffern aber sind die Signaturen, welche jedwede Baß-Note natürlich erfordert.

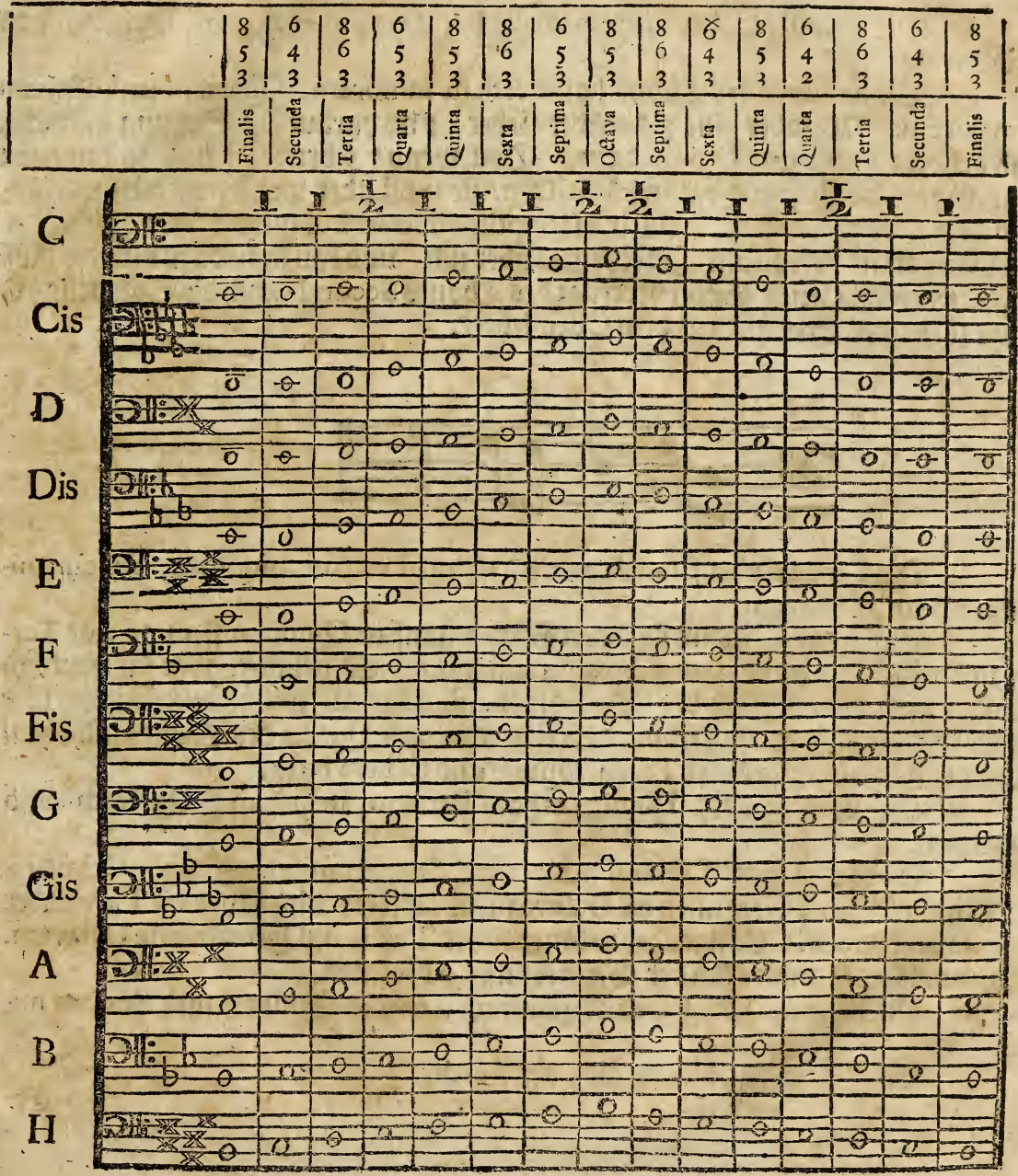
Sonsten hat eine Octava eigentlich sieben Chordas, welche eingetheilet werden in

Drey Essentiales, welche sind Finalis, Tertia und Quinta.
Zwo Necessarias, solche sind Secunda und Quarta.
Zwo Naturales, nehmlich Sexta und Septima.

Doch dieses hat nicht viel zu sagen, ausser daß der Terminus der Essentialium zuweilen vorkommt.

Sche-

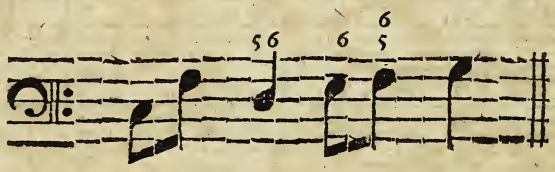
Schemata der zwölff Dur-Thone.



Erklärung des Aufsteigens der Dur-Thone.

Die erste Note oder Chorda finalis hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam.

Die Secunda des Thons hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem. Wo aber eine 7 darüber stehet, und darauf ein Sprung geschicht, so gehört Tertia und Quinta dazu. Doch wenn 7 6 drüber stehet, so kan man auch wohl die Quintam dabey anschlagen, sie muß aber weggenommen werden, so bald die 6 sich einstellt. Allein die Septima in transitu, welche über der Secunda toni gerne vorkömmt, leidet keine 5 über sich, und kan man dazu nur die blosse Tertz anschlagen. Sonst verträgt des Thones Secunda auch die Signatur 5 6, wie folgendes Exempel aus dem C dur lehret.



Die Tertia, oder Chorda medians, hat Tertiam minorem, Sextam minorem und Octavam.

Die Quarta, wann sie einen Grad hinauf in Quintam steiget, hat Tertiam majorem, Quintam und Sextam majorem. Es nehmen aber die Componisten auch offt an statt der Sextæ die Septimam, als welche gemeiniglich hier schon pfleget präparirt zu seyn. Steiget aber diese Quarta des Thones nicht hinauf in Quintam, so gehöret Tertia, Quinta und Octava dazu.

Die Quinta oder Dominans hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam.

Die Sexta hat Tertiam minorem, Sextam minorem und Octavam. Doch es wird in 4 Stimmen die Octava meist caßiret, und davor die Tertia oder Sexta verdoppelt. Einige aber nehmen lieber Tertiam, Quintam und Octavam. Wiewohl noch andere sich der Bezifferung 5 6 bedienen.

Die Septima hat Tertiam minorem, falsche Quintam und Sextam minorem.

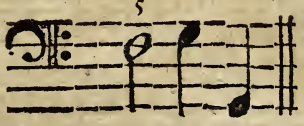
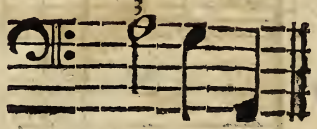
Die Octava hat den Accord der Finalis.

Er-

Erklärung über das Absteigen der Dur-Thone.

Die Septima hat Tertiam minorem, Sextam minorem, und Octavam. Man verdoppelt aber gerne in 4 Partien an statt der Octavæ die Tertiam oder Sextam.

Die Sexta hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem. Der Herr Capellmeister Heinichen ist zwar in seinem neuen Tractat pag. 765. nicht damit einig, daß man 6 über die Sextam toni in dur setze, weil sie ein neues ✻ angebe, und schon eine halbe Cadentz und Ausschweiffung in einen andern Thon sey: Allein, dem sey, wie ihm wolle, so klinget doch natürlich nichts anders, und muß er dabey doch endlich selbst gestehen, daß es ein solcher special casus sey, der so lange gelte, als die Noten just in der Ordnung blieben; Inzwischen kan es auch nicht anders seyn, als daß regulariter und natürlich diese Sexta in der Ordnung in Quintam toni fallen und nicht springen muß. Es begiebt sich auch, daß sie $\frac{6}{3}$ über sich leidet, alsdenn ist es nicht anders, als eine Verwechselung der Partien mit des Thones aufsteigender Quarta; Ist also im nachgesetzten Exempel aus dem C dur die Verwechselung zwischen den beyden halben Noten f und a, denn f ist die aufsteigende Quarta und a die fallende Sexta.

An statt $\frac{6}{5}$  kan man setzen: $\frac{6}{4}_{3}$ 

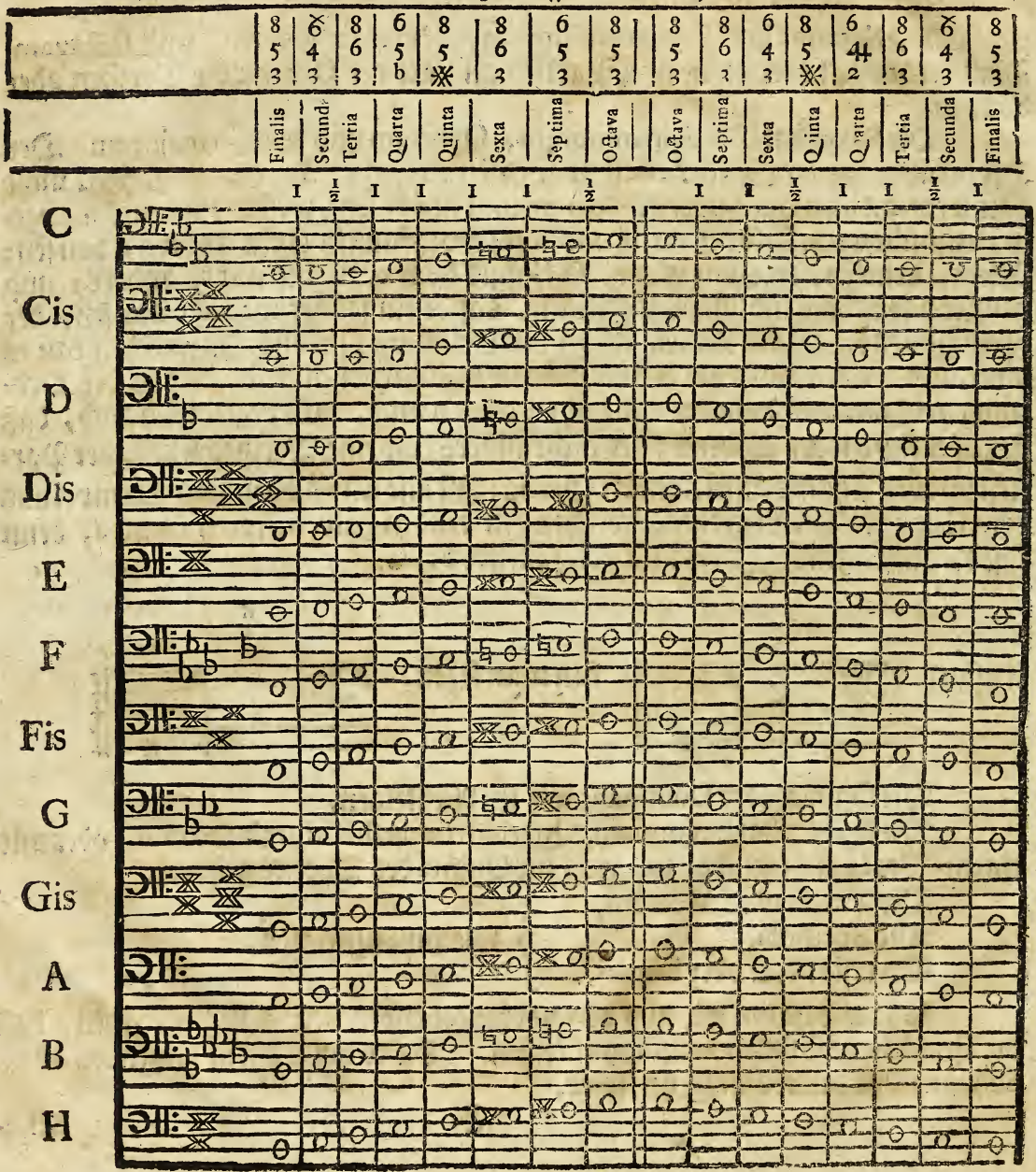
Die Quinta oder Dominans wie im Aufsteigen.

Die Quarta hat Secundam, Quartam superfluam und Sextam, oder mit einem Wort: Es klingt hiezu, was zur Quinta des Thones gehöret.

Die Tertia oder Medians,
Die Secunda,
Die erste Note oder Finalis,
} wie im Aufsteigen.

Und also haben wir aus den vorhergehenden Schematibus ersehen, daß die Dur-Thone so fallen, als sie aufsteigen. Da es hingegen in folgenden Moll-Schematibus anders hergehen wird.

Schemata der zwölff Moll-Thone.

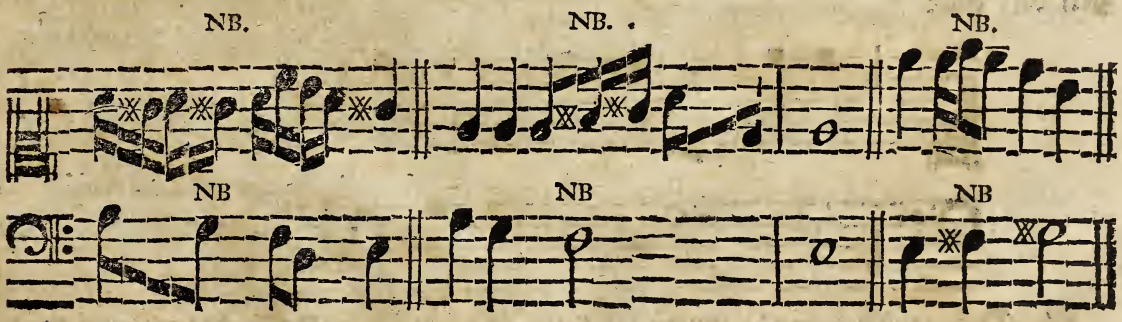


Diese Schemata beweisen klar, daß die Moll-Thone anders fallen, als sie hinaufsteigen. Denn sie steigen durch die grosse Sextam und Septimam, und fallen hingegen durch die kleine Septimam und Sextam. Man mercke aber dabey diese Exception: Wann im Aufsteigen nicht die Octava erreichet, sondern nur bis an die Sextam und Septimam gegangen wird, so brauchet man die kleine Septimam und Sextam.

Vorher berührter Unterscheid des Auf- und Absteigens der Sextæ und Septimæ des Moll-Thones machet den Componisten in gewissen Fällen mannigmahl viel zu schaffen, und entstehen daraus zuweilen sehr harte Sätze.

Darum muß ein verständiger Componiste sich hüten, daß in den Stimmen bemeldter Moll-Thone solche Sexten und Septimen, nehmlich die grossen und kleinen sich nicht einander begegnen, weil daraus lauter Octavæ deficientes und superfluæ entstehen, welches sehr unangenehm klingt, insonderheit, wenn solches an einer Stelle geschicht, wo die Noten nach ihrer innerlichen Geltung lang sind. Doch, weil es in einem eiligen Transitu oder andern geschwinden passage nicht allemahl zu vermeiden, so haben dergleichen Sätze, wann sie nicht zu offt kommen, unter andern bereits das Bürger-Recht erlanget.

Von dergleichen tolerablen Sätzen folgen hiebey einige Exempel, da dann die Stellen, so in acht zu nehmen, mit NB. bemercket.

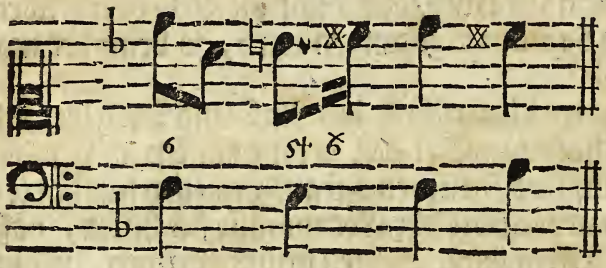


Erklärung über das Aufsteigen der Moll-Thone.

Die erste Note oder Chorda finalis hat Tertiam minorem, Quintam und Octavam.

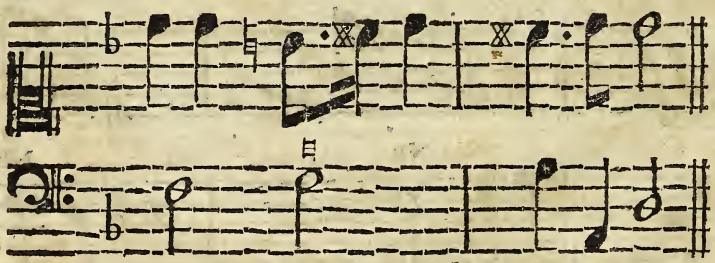
Die Secunda hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem;

Sie hat auch zuweilen an statt der Quartæ die falsche Quintam, die allhie sehr beweglich ist. Sie verträgt auch die Signatur 5 6 wie folgendes Exempel aus dem D Moll bezeuget.



Die Tertia oder Medians hat Tertiam majorem, Sextam majorem und Octavam; oder deutlicher zu sagen: Es gehört dazu, was zur Finali klingt.

Die Quarta, wann sie hinauf in Quintam steigt, hat Tertiam minorem, Quintam und Sextam majorem. Es äussert sich aber dann und wann eine Exception, da die Tertia minor nicht statt hat; Denn wenn eine Ober-Stimme durch des Thones aufsteigende grosse Sextam geht, und dazu im Baß, wie es sich manches mahl zuträgt, diese Quarta des Thons angeschlagen werden soll, so muß nothwendig Tertia major dazu genommen werden, wo es nicht allzu übel klingen soll, als:

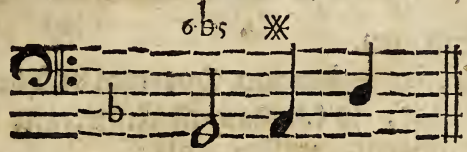


Dis vorhergehende Exempel solte also billig im Basse über dem g Tertiam minorem b haben, weil aber in der Ober-Stimme die aufsteigende Sexta des Thons, welche h ist, sich findet, so muß man auch dismahl Tertiam majorem h nehmen.

So ferne nun die Quarta des Thons nicht einen Grad hinauf in Quintam geht, so erfordert sie nur Tertiam, Quintam und Octavam. Sie pfleget

auch

auch Sextam minorem über sich zu haben, welche alsdann Chorda elegantior ist, wovon im folgenden vierten Capitel unter andern gehandelt werden soll, alsdann kan die Quinta weggelassen werden. Davon nachgesetztes Exempel aus dem D moll zu sehen ist.



Die Quinta oder Dominans, hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam.

Die Sexta hat Tertiam minorem, Sextam minorem und Octavam. Doch es wird in 4 Stimmen loco Octavæ gerne die Tertia oder Sexta verdoppelt. Es ist verdrießlich, daß es im Moll mit der Bezeichnung vorne beym Schlüssel mit der Sexta so ungleich gehalten wird. Denn in D moll setzen einige das b vorne beym Schlüssel, andere thuns hingegen nicht; im G moll stehet bey etlichen das dis vorne, welches andere unterlassen, und also bey andern Thonen. Daher soll einer allemahl und insonderheit bey der Transposition wohl zusehen, wie es in der Piece, so er zu spielen hat, gehalten wird, damit er nicht falsch greiffe.

Die Septima hat Tertiam minorem, Quintam falsam und Sextam minorem.

Die Octava hat den Accord der Finalis oder ersten Note.

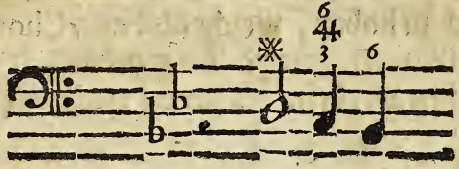
Erklärung über das Niedersteigen der Moll-Thone.

Die Septima hat Tertiam majorem, Sextam majorem und Octavam. Wiewohl in 4 Stimmen an statt der Octavæ die Tertia oder Sexta verdoppelt wird.

Die Sexta hat Tertiam majorem, Quartam (welche allhier natürlich superflua ist) und Sextam majorem. Auf dieser Baß-Note, wo sie nicht zu kurtz ist, schlägt man gerne ein Trillo.

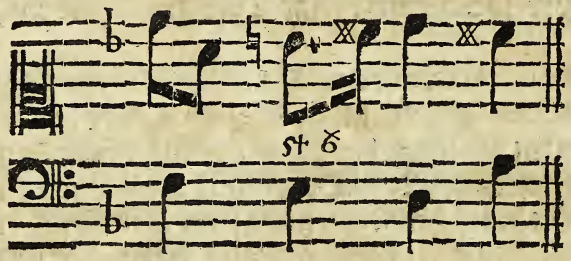
Die Quinta, oder Dominans, hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam, und verhält sich daher eben so, wie im Aufsteigen.

Die Quarta hat Secundam, Quartam superfluam und Sextam majorem, oder es klingt alles hiezu, was zur Quinta des Thons accordiret. Es wird auch sehr beweglich die Tertia minor loco Secundæ angebracht, als:



Die Tertia wie im Steigen.

Die Secunda hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem, und weil sie auch alhie ♮ ♭ verträgt, so kan das im Aufsteigen befindliche Exempel nun auch mit weniger Veränderung passen, als:



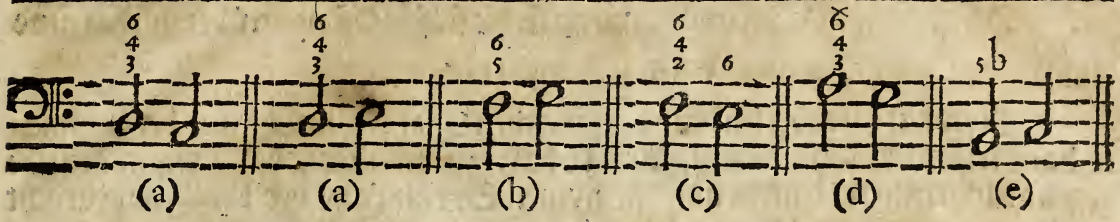
Finalis wie im Aufsteigen.

In beyderley Schematibus gehen die Noten alle per Gradus auf und ab, und entstehet daher die Frage, ob man denn nicht auch mit Beybehaltung der überstehenden Signaturen springen könne, wohin man wolle? Darauf ist die Antwort, wie sowohl in Dur als Moll in acht zu nehmen, daß man nach des Thons Secunda, aufsteigenden Quarta, wann sie ♮ über sich leidet, fallende Quarta, niedersteigende Sexta und aufsteigende Septima nicht springen, sondern gradatim fortschreiten müsse; und daher gehet

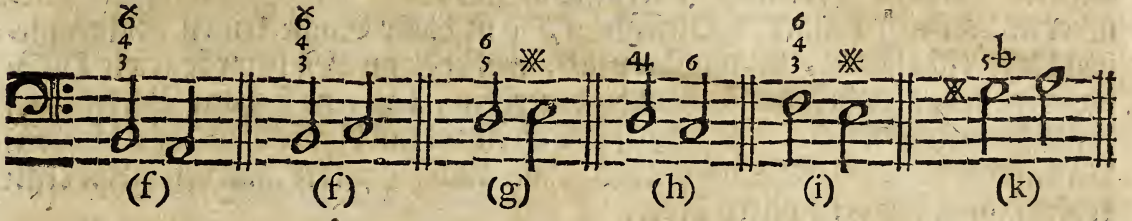
Die Secunda des Thons in Finalem oder Tertiam (a) (f)
Die aufsteigende Quarta, wann sie ♮ über sich hat, in Quintam (b) (g)
Die fallende Quarta in Tertiam (c) (h)
Die niedersteigende Sexta in Quintam (d) (i)
Die aufsteigende Septima in Octavam (e) (k)

Exempla aus dem C dur.

Exem-



Exempla aus dem A moll.



Und im Fall ja besagte Chordæ springen, so bestehet der Sprung doch nur in Umwechselung der Stimmen, welche nichts bey der Sache thut, ausser daß die darauf folgende Baß-Note auch dann und wann mit einer andern Note aus der Ober-Stimme vertauscht wird.

Aus den andern Chordis kan man springen oder gradatim gehen, wohin man will, und zwar ebenfalls ohne Veränderung der Signaturen.

Sonst ist aus den Schematibus zu sehen, daß einige Chordæ mit andern einerley Accord haben, und ihre Veränderung nur in Umkehrung der Stimmen bestehe, daher dann eine vor die andere gesetzt werden kan. Unter denen sind nun

In Dur

Die Finalis und Tertia.

Die Secunda, die aufsteigende Septima und fallende Quarta.

Die Quinta und fallende Septima.

Die aufsteigende Quarta, wann sie nicht hinauf in Quintam geht, und also keine 6 über sich hat, mit des Thones aufsteigender Sexta.

In Moll.

Die Finalis und Tertia.

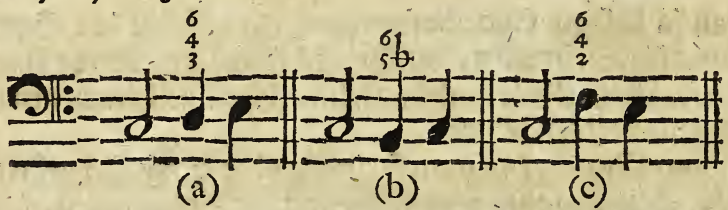
Die Secunda, die aufsteigende Septima und fallende Quarta.

Die aufsteigende Quarta und fallende Sexta.

Die

Die aufsteigende Secunda, wenn sie die falsche Quintam über sich hat, und die fallende Quarta, wann sie mit $\frac{6}{4}$ chargiret ist.

Man hat insonderheit bey der fallenden Quarta, welche mit der Secunda und aufsteigenden Septima einen Accord hat, zu behalten, daß, wann dieselbe gegen obangeführte Umkehrung durch einen Sprung aus der Finali angebracht werde, es in heutigen Musiquen viel in usu und zierlich sey. Denn, sie klingt auf diese Weise schon etwas fremder, und machet das Ohr des Zuhörers empfindlicher und aufmercksamer. Diejenigen, so in dieser Sache keinen vollkommenen Unterricht haben, verwundern sich, woher dann diese unpräparirte Dissonantz entstehe? daher können sie allhie begreiffen, daß eine sothane Verkehrung der Stimmen es zulasse. Nachgesetztes Exempel kan die Sache mehr erläutern. An statt der zweyten Note so wohl bey (a) als auch (b) findet man bey (c) die Umkehrung auch bey der zweiten Note.

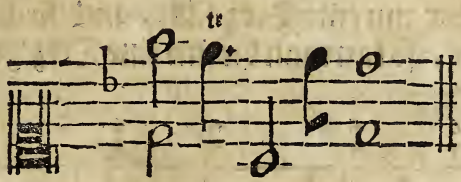


Es beziehet sich auch Regula XX. des zweiten Capitels ratione Sextarum auf dieses Capitel, in der Meynung, daß sich einer aus den Schematibus der Sache halber wohl informire; da wir denn freylich bey den Sexten bedencken müssen, ob sie über der Secunda, Tertia, Quarta, Sexta oder Septima des Thons stehen. Denn weil aus bisherigen klar zu Tage liegt, daß so wohl in Dur als in Moll nur die Chorda finalis und Dominans ohne Sexten stehen, die andern aber alle mit einander die Sextam über sich dulden, deren doch in Ansehung dessen, was noch dazu gegriffen werden soll, eine von der andern unterschieden, so folget daraus, daß derjenige, so nicht recht Bescheid wisse, unmüglich allerwegen das gehörige dazu anschlagen könne, weil es nicht allemahl ausdrücklich mit dabey steht. Insonderheit gebe man wohl acht bey der Secunda des Thons, denn wenn auch gleich dieselbe über sich mit der 6 marquiret ist, so stehet doch fast nimmer oder selten $\frac{6}{5}$ mit dabey, und Corelli, der doch sonst seine Bässe sehr dicke mit Ziffern überstreuet, hat doch die Secun-

cundam des Thons fast nimmer anders als mit der blossen 6 bezeichnet, da denn ein geübter Accompagniste nicht etwan die blosse 3 allein, sondern auch die 4 dazu zu nehmen sich muß angelegen seyn lassen. Es ist um so viel nöthiger dieses zu observiren, weil die hiezu kommende Quarta nicht nur allein zu Vermehrung der Harmonie, sondern auch die vitia zu evitiren dienet, welche durch Weglassung derselben vielmahl sich einschleichen können.

Da nun diese beyderley Schemata einer jeden Octavæ oder einem jeden Thon gewisse Schrancken gegeben, worinn sie bleiben sollen, so finden auch diejenigen, welche im Trillo aus dem rechten Ambitu gehen, in wie weit sie fehlen.

Denn in unterstehendem Satze aus dem D moll soll das über dem e angemerckte Trillo natürlich mit f und e gemacht werden, und dennoch nehmen einige fis und e mit Fleiß, und meynen, es sey zierlich, da es doch abscheulich wider das Gehöre läufft, indem das Fis chorda peregrina ist, welche in D moll gar nichts zu schaffen hat.



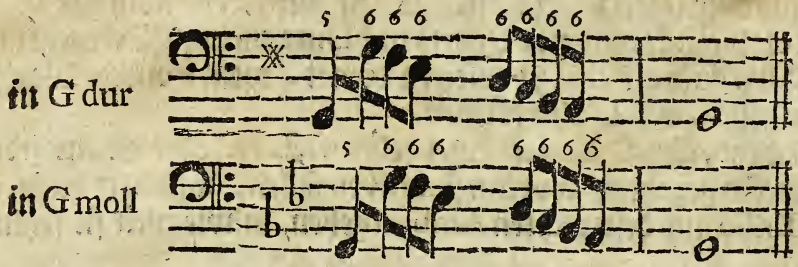
CAPVT IV.

Von den extraordinären Sätzen, so von den natürlichen abweichen.

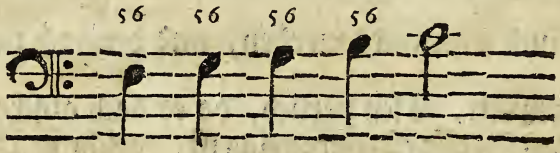
Das vorhergehende Capitel hat zwar den natürlichen, ordentlichen und ungezwungenen Gang nebst dem Accompagnement in der gantzen Octava eines jeden Thones gelehret: Weil aber die tägliche Praxis auch andere Sätze introduciret, welche die Componisten, um ihre Arbeit nicht immer nach dem alten Leisten zu machen, mit untermengen, derselben aber viele sind, welche alle hier anzuführen unmüglich fallen würde, so sollen anitzo doch die vornehmsten derselben angemercket werden, und wird ein Fleißiger, um sich hierinne weiter zu informiren, selbst sehen, was bey guten Componisten sonderliches vorfällt.

Chorda finalis und Dominans, welche nach Anleitung des vorigen Capi-

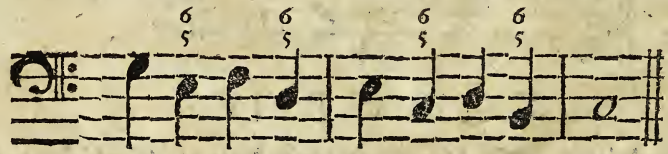
teils die Quintam über sich erfordern, leiden auch wohl, wann der Componiste will, die Sextam über sich. Exempl. gr.



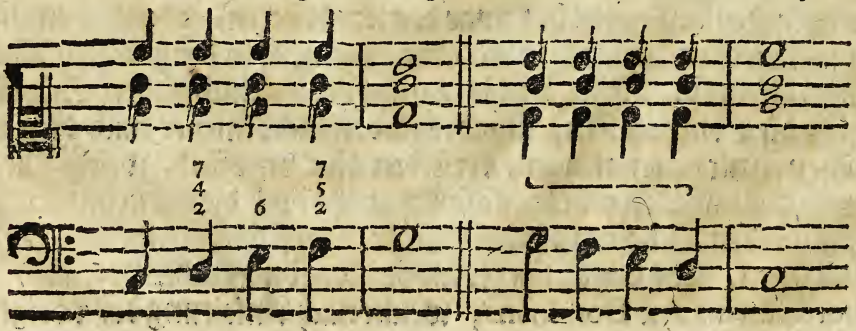
Die gradatim aufsteigende Noten werden offt mit 5 6 beziffert, als:



Wann der Baß auf untengesetzte Art um eine Terz fällt, darauf um eine Secunda steigt, dann wieder um eine Terz fällt, und so abermahl um eine Secunda steigt, und so weiter, so kan man die um eine Terz gefallene Noten mit $\frac{6}{5}$ accompagniren, als:



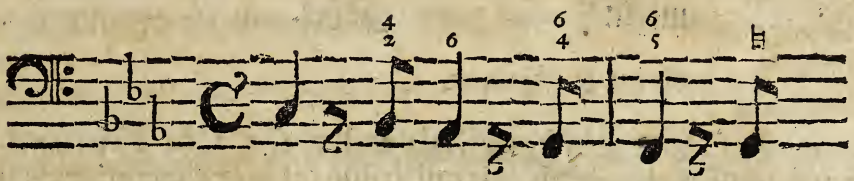
Unter andern ist der folgende langsame Transitus im Brauch:



Das

Das erste Exempel ist beziffert, das zweyte aber hat an der Stelle einen Strich, der da bedeutet, daß alle Noten durchgehen; Solches ist viel besser und deutlicher. Die Frantzosen haben den Strich jederzeit bey durchgehenden Noten gebraucht, die aber vom Italiänischen gusto wolten es lange nicht nachmachen, sondern gaben sich so viel Mühe mit Ziffern drüber zu setzen, und verursachten daneben dem General-Baßisten ein unnöthiges Nachdencken: Nunmehr aber finden sie doch nach gerade, daß das Ding gut ist.

Das Niedersteigen in Moll ist in der Händelschen Opera Alexander pag. 44. zu Anfang der Aria ausm C moll also accompagniret:



Hieher gehört insonderheit auch das Tasto solo, item die Musetten, oder Sack-Pfeiffen-Stücke, welche man häuffig bey den Frantzosen findet, in welchen der Baß oft viele Gewalt leiden muß.

Die Umkehrung der Stimmen, so in heutiger Praxi immer mehr und mehr in die Mode kommt, verursachet auch was sonderliches.

Das Nothwendigste, so man allhie anzuführen hat, ist dieses: Es hat nehmlich eine Octava zwölff Klänge, die alle einen halben Thon von einander stehen, als C, cis, D, dis, e, F, fis, G, gis, a, b und h, und gleichwohl wird in dem natürlichen Gange der bisherigen Schematum in jeder Octava nur durch deren sieben auf- und absteigen, und daher fraget sichs, ob denn mit denen, so dazwischen weggelassen, nichts anzufangen?

Allerdings sind sie auch zu employren. In der Theoretischen Vorbereitung der Mattheſonischen Organisten-Probe §. XLVI. werden dieselbe Chordæ elegantiores genannt, davon aber im Dur-Thone die Tertia minor und in Moll die Tertia major ausgeschlossen.

Die nicht uneben beygelegte Benennung der Elegantiorum kan hier auch beybehalten werden, welche sind

In Dur.

1. Finalis um ein Semitonium minus erhöhet.

2. Quarta } um ein Semit. minus erhöhet.
3. Quinta }
4. Septima um ein Semit. minus erniedriget.

In Moll sind die aufsteigende

1. Secunda um ein Semit. minus erniedriget.
2. Quarta um ein Semit. minus erhöhet.
3. Sexta } um ein Semit. minus erniedriget.
4. Septima }

Noch im Moll die absteigende.

1. Septima } um ein Semit. minus erhöhet.
2. Sexta }
3. Quarta } wie im Aufsteigen.
4. Secunda }

Exempl. gr. C dur hat in seiner Scala c, d, e, f, g, a, h, diejenigen, so nun dazwischen ausgelassen, als cis, fis, gis und b sind die vier elegantiores: dis aber ist die Tertia minor, welche zwar nicht dazu gehört, und dennoch bisweilen gebraucht wird.

In Moll wollen wir A moll nehmen. Es steiget demnach dieser Thon durch a, h, c, d, e, fis, gis, und fällt durch g, f, e, d, c, h, a: Da sind nun die vorbeygegangene, als vier Elegantiores im Aufsteigen b, dis, f, g, und im Fallen gis, fis, dis, b, die Tertia major cis, so nicht darunter gehört, kommt selten zum Vorschein.

Da nun heutiges Tages nicht mehr eine so platte Music als in vorigen Zeiten beliebt wird, so brauchen die Componisten itzo solche Elegantiores nicht unbillig, welche auch zu einer sonderbahren Auszierung dienen, wann nicht allzu verschwenderisch damit umgegangen wird.

CAPVT V.

Von der Ausweichung der Thone.

Ob zwar eine Musicalische Piece aus einem gewissen Thone gehet, der da anfängt und schliesset, so weichet dennoch sothanes Stück in unterschiedliche andere Thone, und zwar in solche, die mit dem Haupt-Thone am natürlichsten überein kommen, oder demselben verwandt sind. Und die-

dieses muß ein fertiger General-Baßiste auch verstehen, damit er schon vorhero wissen möge, wohin ein Componiste etwan gehen könne: Denn dadurch wird er in dem Accompagnement viel sicherer seyn, und folglich seinem devoir so vielmehr Genüge leisten.

Die Dur-Thone aber sind in ihren Ausweichungen von den Moll-Thonen unterschieden.

Daher sollen dann erst die Ausweichungen der Dur-Thone examiniret werden.

Es weichen demnach die Dur-Thone in fünff andere Thone, als in Secundam, Tertiam, Quartam, Quintam und Sextam, oder kürtzer zu sagen: Die Dur-Thone haben ihre Ausweichung in alle Thone, nur nicht in die Septimam.

Welche nun der ausweichenden Thone Dur oder Moll seyn sollen, kan man gar leicht ermessen. Denn wir setzen zum Fundament, daß die Dur-Thone in ihren ausweichenden Thonen keine andere Tertien haben, als die sich ordentlich in ihrer Scala finden.

Derohalben wollen wir nach obiger Anleitung die Ausweichungen des C dur Thones suchen. Dessen Scala ist c, d, e, f, g, a, h, woraus man die Tertien der ausweichenden Thone nehmen, und folglich urtheilen kan, welche Dur oder Moll seyn sollen.

Die Ausweichung geschicht also

in Secundam, das ist D, daß es aber D moll seyn müsse, ist daran zu sehen, weil die Scala f hat, welche die Tertia minor zu D ist.

in Tertiam, das ist E und zwar E moll, weil die Scala g hat.

in Quartam, das ist F und also in F dur, weil in der Scala a steht.

in Quintam, das ist G, nehmlich in G dur, weil in der Scala h befindlich.

in Sextam, das ist A, und muß A moll seyn, weil das C und nicht cis in der Scala des C-Thons gebrauchet wird.

Nunmehr wollen wir auch die Ausweichungen der Moll-Thone vor uns nehmen.

Die Moll-Thone weichen gleichfalls aus in fünff andere Thone, nehmlich in Tertiam, Quartam, Quintam, Sextam und Septimam, oder kürtzer zu geben: Sie weichen aus in alle Thone, aber nicht in Secundam.

So wollen wir dann, vermöge bisheriger Anleitung, die Ausweichun-

chungen des D moll Thones suchen. Dessen Scala im Aufsteigen ist d, e, f, g, a, h, cis, aber darnach richtet sich die Ausweichung nicht, sondern man hat seine Absicht auf das Absteigen, und steiget daher besagter Thon herunter durch c, b, a, g, f, e, d. Aus diesen kan man die ausweichenden Thone und deren Tertien nehmen, und alsdenn leicht schliessen, welche davon Dur oder Moll sind.

Die Ausweichung geschicht

in Tertiam F: daß es aber F dur seyn müsse, siehet man daraus, weil die Scala D moll durchs a geht.

in Quartam G, und zwar G moll, weil man descendendo b hat.

in Quintam, nehmlich A moll, darum, weil der D moll Thon im Niedersteigen c hat.

in Sextam B, weil im Absteigen b befindlich, B dur aber ist es, weil die Scala d hat.

in Septimam C. Es hat D moll im Absteigen c und nicht cis, darum nimmt er seine Ausweichung in C. C dur aber ist es, weil in der Scala e sich findet.

Nun ist die Frage, woran man mercken könne, wenn ein Thon changiret und ein neuer sich angiebt.

Vorher entworffene Schemata des Auf- und Absteigens der Thone im dritten Capitel beweisen, daß die etenduë einer jeden Octavæ an ihrem Gange ein eigen Kennzeichen habe, cujus Toni sie sey. Das meiste aber kommt an auf die Zeichen ♯ und b, wie auch auf ♮, welches bald zum erniedrigen, bald zum erhöhen, gebraucht wird. Wann ein ♯ oder das erhöhende ♮ vorhanden, so ist dieselbe Note, welche ein sothanes Signum vor sich hat, oder auch, wann es über dem Baß stehet, die Septima des Thones, und die Note, so alsdann um einen halben Thon drüber sich findet, ist der Thon. Hingegen, wo durch b oder das erniedrigende ♮ eine Note um einen halben Thon tieffer wird, so ist sie die Quarta des vorhandenen Thones.

Wir wollen dann vorerst in den Dur-Thonen suchen, wie die Ausweichungen zu finden.

Die

Die Ausweichungen in Secundam, Tertiam, Quintam und Sextam, und also ihrer viere, werden aus dem ✻ oder erhöhenden ♮ erkannt, welche zeigen, wo die Septima des Thones sitze. Einer aber deren, oder der noch übrige fünffte, welcher in Quartam seine Digression nimmt, hat das Kennzeichen an seiner eigenen Quarta, welche mit b oder dem erniedrigenden ♭ angedeutet wird.

Nun müssen wir einen gewissen Thon vornehmen, um zu erfahren, ob wir nach vorhergehender Anweisung die Ausweichungen finden können, und dazu soll C dur erwehlet werden.

In gedachtem C dur aber sind die fünff ausweichende Thone D moll, E moll, G dur, A moll und F dur: deren die ersten viere an dem ✻ bey des Thones Septima und der letzte F dur an dem b bey seiner Quarta zu kennen. Und daher kennet man

D moll am cis. Und obgleich E moll in seiner aufsteigenden Sexta auch cis hat, so kan es doch keine Irrung verursachen, weil E moll immer mit dis zu thun hat, und hingegen in D moll gar kein dis zu finden.

E moll am dis. Dieser Thon hat cis in seiner aufsteigenden Sexta, er kan sich aber deßwegen nicht vor D moll ausgeben, sonst müste er aus dem cis um einen halben Thon ins d steigen, da er hingegen in dis gehet.

G dur am fis. Und wiewohl E moll auch fis in der Secunda des Thons hat, so ist doch G dur vom E moll gnugsam zu unterscheiden, weil in G dur sich kein dis hören lässet, wie in E moll. Doch A moll hat auch fis in seiner aufsteigenden Sexta, weil aber in besagtem Thone das fis um einen gantzen Thon ins gis steiget, und hingegen G dur in seiner gantzen Octava kein gis hat, so kan man allhie in keine Confusion gerathen.

A moll am gis. Daß nun dieses Thones aufsteigende Sexta fis mit G dur nicht könne vermischet werden, ist aus vorhergehenden zu lesen.

F dur hat kein ✻, wird daher an seiner eignen Quarta b erkannt. Und ob wohl das b sich in D moll im Niedersteigen auch findet, so kan man hier doch nicht leicht verführet werden, weil in D moll ausser dem b sich fleißig das cis hören lässet, welches im F Thone niemahls geschicht.

Noch

Noch soll in Dur ein mit b bezeichneter Thon auf vorhergehende Weise ratione Digressionum untersuchet, und also B dur dazu genommen werden, da nehmlich die beyde vorher gesetzte b, wie gewöhnlich, das H zum B und das e zum dis machen.

Die fünff Ausweichungen dieses Thons sind C moll, D moll, F dur, G moll und Dis dur, deren ebenfalls die ersten viere durch die Erhöhungs-Zeichen andeuten, welches die Septima toni, der fünffte aber Dis dur durch das erniedrigende b seine Quartam angiebt. Und also kennet man

C moll am h. Denn in diesem Thone wird durch ♮ das vorgezeichnete b gehoben. Nun hat wohl D moll in seiner aufsteigenden Sexta eben so wohl h, da aber D moll immer das cis hören läßt, welches im C moll gar nicht vorkommt, so kan man sich leicht darein finden.

D moll am cis. Es hat zwar dieser Thon in seiner aufsteigenden Sexta h, welches ein Kennzeichen des C moll Thones heissen könte, weil aber dasselbe allhie um einen gantzen Thon ins cis und nicht in c steiget, so wird ihn niemand vor C moll ansehen.

F dur am e. Denn wenn hier F dur soll tractiret werden, so wird durch ♮ das dis zum e gemacht; und obgleich D moll auch e in der Secunda des Thons hat, so ist der Unterscheid zwischen F dur und D moll doch bald zu machen, weil in F dur kein cis sich angiebt, wie im D moll. Wiewohl G moll hat auch e in der aufsteigenden Sexta, es steiget aber in dem G moll um einen gantzen Thon in fis hinauf, da hingegen F dur gar kein fis hat, daher man nicht leicht irre werden kan.

G moll am fis. Aus vorhergehenden ist gnugsam zu verstehen, daß dieses Thones aufsteigende Sexta e mit F dur nicht könne vermischet werden.

Dis dur hat kein Erhöhungs-Zeichen vor seiner Septima d, daher man es an dem b, so vor seiner Quarta steht, und die Note zu Gis oder b A machet, kennen muß. Es hat zwar C moll in seiner fallenden Sexta auch gis oder b A, allein weil dasselbe fleißig das h hören läßt, welches in Dis dur gar nicht vorkommt, so ist der Unterscheid zwischen diesen beyden Thonen leicht zu machen.

Damit wir auch sehen mögen, wie die Quarta des ausweichenden Thones

nes das erniedrigende ♮ zum Kennzeichen vor sich habe, so soll G dur zum Exempel dienen.

Desselben Thons fünff Ausweichungen sind A moll, H moll, D dur, E moll und C dur. Und hievon wollen wir das einzige C dur betrachten.

C dur kan an der Septima h allhier nicht wohl errathen werden, weil so wohl der Haupt-Thon G dur, als dessen Ausweichungen alle, das h in ihrem Ambitu haben: daher man es an der Quarta f kennen muß; denn weil das Systema in G dur mit einem ♯ bezeichnet, welches das f um einen halben Thon ins fis erhebet, so muß dann, wann die Ausweichung ins C dur geschicht, das fis durch das erniedrigende ♮ wiederum zum f gemacht werden. Nun hat zwar einer dieser ausweichenden Thone, nehmlich A moll, in seiner niedersteigenden Sexta auch f, aber weil darinne sich fleißig gis hören läßt, so in C dur nicht einmahl vorkommt, so distinguiret sichs dadurch von C dur.

Die andern vier Ausweichungen wird man aus voriger Unterweisung schon urtheilen können.

Nun müssen wir auch versuchen, ob in Moll das Changement der Thone leicht zu finden.

Vorher aber muß man wissen, daß unter den fünff Ausweichungen eines Moll-Thones ihrer dreye am ♯ oder erhöhenden ♮ bey der Septima zu kennen, wann nehmlich diese in Quartam, Quintam und Septimam geschicht; die Digression in Sextam aber kennet man am b oder erniedrigenden ♮, so vor desselben Thons Quarta steht. Das waren erst vier Ausweichungen. Nun ist noch übrig die fünffte, so in Tertiam modulirt. Dieselbe kennt man daran, daß alles bleibt, wie es sich natürlich im Systemate angiebt, massen da weder ein neues ♯ noch b, noch auch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮ vorkömmt.

Hiernach soll erstlich der Thon H moll untersuchet werden. Derselbe nimmt seine fünff Ausweichungen in E moll, Fis moll, A dur, G dur und D dur. Werden demnach die ersten dreye E moll, Fis moll und A dur an dem ♯ bey der Septima des Thones, und G dur an dem erniedrigenden ♮ bey seiner Quarta erkannt. Allein der fünffte, D dur, brauchet weder ein Erhöhungs- noch Erniedrigungs-Zeichen. Und daher kennet man

E moll am dis. Es hat Fis moll auch dis in seiner aufsteigenden Sexta, aber die Septima des Fis-Thones, welche ist ✻ e, unterscheidet E moll und Fis moll.

Fis moll am f, oder vielmehr am ✻ e.

A dur am gis. Es hat zwar vorhergehendes Fis moll in seiner Secunda das gis, dasselbe aber hat seinen ausgehangenen Schild an dem ✻ e. daher es mit A dur keine Verwirrung verursachen kan. Und H moll bedient sich auch des gis in seiner aufsteigenden Sexta, kan aber wegen seiner Septima ✻ a vor A dur nicht paßiren.

G dur hat zwar in seiner Septima fis, allein so wohl der Haupt-Thon H, als alle dessen Ausweichungen sind mit dem fis versorgt; und weil auch im Systemate das fis natürlich ist, so kan G dur daran nicht errathen werden, daher ist die Quarta dieses Thons, welche durch das erniedrigende ♮ zum c wird, das beste Kennzeichen, welches sich weder im Haupt-Thone noch in den andern Ausweichungen hören läßt, ausser in E moll, allwo es die absteigende Sexta ist. Weil aber E moll immer mit dis zuschaffen, welches in G dur nichts zu thun hat, so ist in der Sache leicht zu urtheilen.

D dur unterscheidet sich vom Haupt-Thone und allen Ausweichungen darinne, daß er kein fis noch b und eben so wenig ein erhöhendes noch erniedrigendes ♮ leidet, und daher so natürlich bleibet, wie das Systema ihn von sich selbst angiebt.

Noch ist nöthig einen mit b bezeichneten Thon ratione der Ausweichungen durchzugehen, wozu F moll erwählet werden soll, welcher in den Moll-Schematibus Cap. III. vier b vorgezeichnet hat.

F moll hat seine Ausweichungen in B moll, C moll, Dis dur, Cis dur und Gis dur: deren die ersten dreye an dem erhöhenden ♮ bey ihrer Septima, und Cis dur an dem b vor seiner Quarta zu kennen. Hingegen duldet Gis dur zum Unterscheid der andern, weder ✻ noch b, noch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮. So kennt man denn

B moll am a. Doch der C moll Thon hat auch in der aufsteigenden Sexta, das a, allein derselbe steiget von a in einen ganzen Thon hinauf ins h und

h und nicht in b, hingegen hat B moll mit h gar nichts zu schaffen, und kan daher im geringsten nicht mit C moll verwirret werden.

C moll am h.

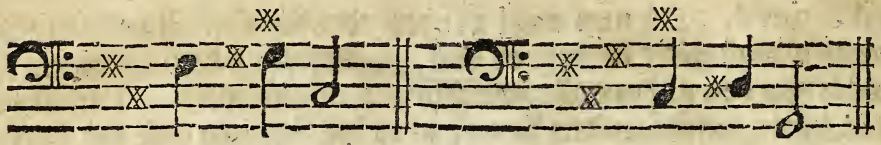
Dis dur am d. Ob nun wohl vorhergehendes C moll in seiner Secunda dieses d auch nicht entbehren kan, so bleibet es doch immer wegen seines h von den andern Ausweichungen abgesondert. F moll hat auch d in seiner aufsteigenden Sexta, aber die Septima e, so sich darinne angiebt, läßt ihn vor keinen andern Thon paßiren.

Cis dur (oder b D dur) am b, welches vor dieses Thones Quarta dem G stehet, und dasselbe nunmehro zu fis oder bG machet. Solches ist in den andern Ausweichungen nicht zu finden, ausser in B moll, woselbst es in der niedersteigenden Sexta vorkommt: Da aber dieser in seiner Septima a hat, so ist der Unterscheid zwischen diesen beyden Thönen leicht gemacht.

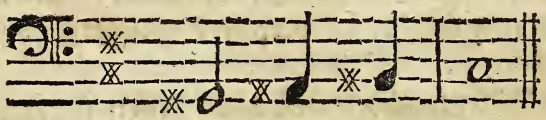
Gis dur ist vom Haupt-Thone und allen dessen Ausweichungen darinnen unterschieden, weil darinne alles so natürlich bleibet, wie es das Systema angiebt, daher dann weder ein Erhöhungs- noch Erniedrigungs-Zeichen vonnöthen ist.

Manches mahl hat eine Note nicht allein ein ♮ vor sich, sondern auch eines über sich, alsdann ist dieselbe Note nicht Septima, sondern vielmehr Quinta toni, aber das ♯, so über derselben Note stehet und Tertiam majorem bedeutet, ist die Septima des vorhandenen Thones. Dieses trägt sich zu in den Thonen, da die Septima des Thones im Systemate vorne beym Schlüssel mit einem ♯ bezeichnet seyn solte, dasselbe aber weggelassen worden. Ex. gr. Das Systema in A dur erfordert drey ♯, wenn aber solches nur mit zweyen bezeichnet, und dasjenige, so das g in gis erheben soll, weggelassen wird, so pfleget bey der Ausweichung ins Cis das g im Basse ein ♯ vor und über sich zu haben, alsdenn wird aus dem g ein gis, und ist die Quinta des Cis Thones, allein das darüber stehende ♯, welches c oder ♯h bedeutet, ist die Septima des bemeldten Thones. Davon besiehe unten das erste Exempel. Eben so ists auch, wenn E dur, welches vier ♯ in seinem Systemate vorgezeichnet haben soll, nur mit dreyen erscheinet, und das ♯, so das d in dis

verwandeln soll, weggelassen worden; daher ist im zweyten Exempel, da die Ausweichung in gis geschicht, das dis die Quinta und das drüber stehende ✻ die Septima des Thones.



Wann es sich begiebt, daß zwo oder drey gradatim fortgehende Noten das ✻ vor sich haben, so ist die oberste derselben die Septima des Thons. Ist also im nachgesetzten das c oder ✻ H des Thones Septima und Cis moll der rechte Thon.



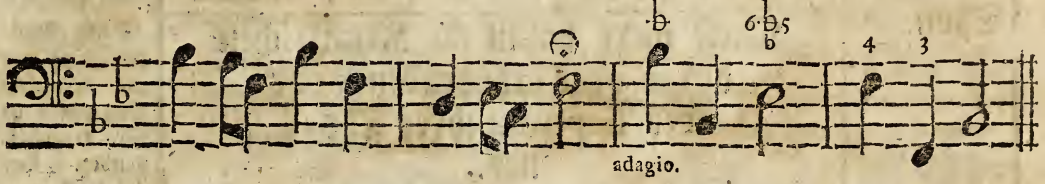
Es pfleget eine Note auch durch zwey 𝄪 zweymahl erhöhet zu werden, welche alsdann anzeigen, daß die Note zunechst über denselben der gegenwärtige Thon sey. Denn wenn aus dem Gis moll gespielet wird, so trifft man das f mit zweyen ✻ an, das eine stehet vorne beym Schlüssel, welches f zu fis macht, und das andere vor der Note, so das fis noch um einen halben Thon erhöhet, daß g draus wird, welches alsdenn die Septima des Thones ist, und zu verstehen giebt, in welchem Thone man sey.

Man findet gleichfalls, daß, da das Systema vorne beym Schlüssel mit keinem ✻ gezeichnet, nichts destoweniger eine Note zwey ✻ vor sich hat. Solches aber ist ein Zeichen einer sehr harten und unnatürlichen Ausweichung.

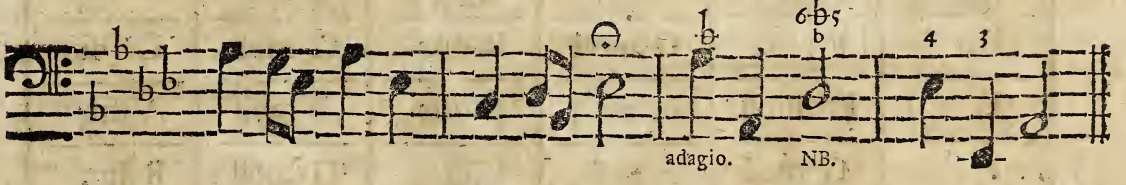
Doch einige schreiben vor die Note, da sonst das zweyte Creutz stehen soll, nur ein einfaches X, welches bedeutet, daß nunmehr die Note um zweene halbe Thone erhoben werden solle. Ein grosser Virtuose in London schreibet manchmahl gar zwey ✻ vor eine Note, die schon vorne beym Schlüssel eines stehen hat, womit er seine Executoren warnen will, daß sie acht haben und zum wenigsten zwey ✻ observiren sollen.

Bey dieser Gelegenheit ist billig zu erinnern, daß auch zwey b vor eine

ne Note kommen und also dieselbe zweymahl erniedrigen können, wie denn einer, der eyfrig bestreiten wolte, solches könte sich niemahls begeben, es wieder Vermuthen erfahren muste. Denn als er in einer Kirchen-Music auf der im Chor-Thon stehenden Orgel ein Stück aus dem B dur ins Gis, der andern im Cammer-Thon stehenden Instrumenten wegen, transponiren und also im Schlusse desselben folgende Tacte einen Thon tieffer spielen sollte,



Da ward er im dritten Tact stutzig und wuste in der Eile sich nicht zu finden, und wie er nach geschlossener Music die Sache recht untersuchte, fand er, wie er gleichwohl in der letzten Helffte des obigen dritten Tacts in der transposition beym überstehenden 6b an zwey b vor einer Note gerathen, wie denn solches im Thone, woraus er gespielet, sich folgender massen präsentiret:



Damit wir nun wieder auf die Bahne der Ausweichungen kommen, so muß man wissen, daß die Componisten darinne sich grosser Freyheit bedienen, und nicht allemahl sich an die gewöhnliche und bisher gezeigte Digressiones kehren, sondern zuweilen einen so fremden Thon erwischen, welchen man nicht vermuthen gewesen, den man aber durch oben erwehnte Mittel gar leicht errathen kan: daher derjenige, so den General-Baß spielet, fleißig aufpassen soll, daß keine Note vorbey paßire, welche er nicht gehöriger massen abfertige. Wird ein solcher aber nur die rechten Fundamenta im Kopfe haben, so wird er finden, daß er allemahl præstanda præstiren könne.

Um nun die Ausweichungen aller Thone und deren Kennzeichen desto gewisser zu finden, so sind dieselben in folgenden beyden Tabellen begriffen.

Ausweichungs-Tabelle aller 12 Dur-Thone, nebst deren Kennzeichen:

Haupt-Thon.	Die fünf Ausweichungen				
	in 2dam	in 3tiam	in 5tam	in 6tam	in 4tam
	Diese viere haben ihr Kennzeichen am x oder erhöhenden ♮ vor der Septima ihres Thones.				Diese Ausweichung hat ihr Kennzeichen am b oder erniedrigenden ♮ bey ihres Thones Quarta.
C	D moll	E moll	G dur	A moll	F dur
Cis	Dis moll	F moll	Gis dur	B moll	Fis dur
D	E moll	Fis moll	A dur	H moll	G dur
Dis	F moll	G moll	B dur	C moll	Gis dur
E	Fis moll	Gis moll	H dur	Cis moll	A dur
F	G moll	A moll	C dur	D moll	B dur
Fis	Gis moll	B moll	Cis dur	Dis moll	H dur
G	A moll	H moll	D dur	E moll	C dur
Gis	B moll	C moll	Dis dur	F moll	Cis dur
A	H moll	Cis moll	E dur	Fis moll	D dur
B	C moll	D moll	F dur	G moll	Dis dur
H	Cis moll	Dis moll	Fis dur	Gis moll	E dur

Ausweichungs-Tabelle aller 12 Moll-Thone, nebst deren Kennzeichen.

Haupt-Thon.	Die fünf Ausweichungen				
	in 4tam	in 5tam	in 7mam	in 6tam	in 3tiam
	Diese drey haben ihr Kennzeichen am x oder erhöhenden ♮ vor der Septima ihres Thones.			Diese Ausweichung hat ihr Kennzeichen am b oder erniedrigenden ♮ bey der Quarta ihres Thons.	Diese Ausweichung bleibet natürlich ohne ein neues Erhebungs- oder Erniedrigungs-Zeichen.
C	F moll	G moll	B dur	Gis dur	Dis dur
Cis	Fis moll	Gis moll	H dur	A dur	E dur
D	G moll	A moll	C dur	B dur	F dur
Dis	Gis moll	B moll	Cis dur	H dur	Fis dur
E	A moll	H moll	D dur	C dur	G dur
F	B moll	C moll	Dis dur	Cis dur	Gis dur
Fis	H moll	Cis moll	E dur	D dur	A dur
G	C moll	D moll	F dur	Dis dur	B dur
Gis	Cis moll	Dis moll	Fis dur	E dur	H dur
A	D moll	E moll	G dur	F dur	C dur
B	Dis moll	F moll	Gis dur	Fis dur	Cis dur
H	E moll	Fis moll	A dur	G dur	D dur

Die Kennzeichen der Ausweichungen in vorhergehenden beyden Tabellen sind nach der Bezeichnung des Systematis, wie es in den Schematibus Cap. III. und auch Cap. VI. im grossen Circul sich findet, eingerichtet. Und wo ein Componiste sein Systema anders bezeichnet, so kan einer, der so weit gekommen, daß er vorhergehendes begriffen, sich leicht auch in der Sache zu helffen wissen.

CAPVT VI.

Von der Beschaffenheit der Consonantien.

Die Consonantia oder Zusammenstimmende wird definirt, daß sie sey eine Distantz zweyer Thone, nehmlich eines soni gravis und acuti, welche lieblich und einförmig ins Gehöre dringe.

Die Griechischen Nahmen, so man nicht allein den Consonantien, sondern auch theils den Dissonantien, mit beygelegt finden wird, sind in diesem gantzen Wercke sonst nicht gebraucht, indem man derselben wohl entbehren kan: Weil aber unterschiedliche Autores sich ihrer bedienet, so hat man vor nöthig geachtet, solche mit zu erwehnen, damit einer, der etwan einen solchen Autorem lesen möchte, wissen könne, was sie bedeuten.

Es sind der Consonantien fünffe: Unisonus, Tertia, Quinta, Sexta und Octava.

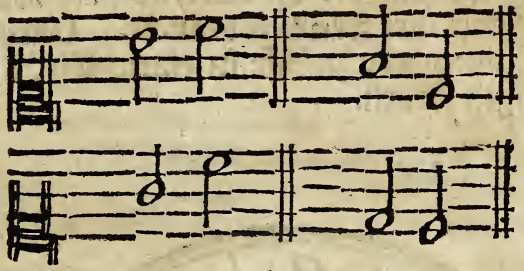
Diese theilet man in perfectas und imperfectas. Consonantiæ perfectæ oder vollkommene Consonantien sind drey: Unisonus, Quinta und Octava, und imperfectæ oder unvollkommene zwo, als Tertia und Sexta.

Wir wollen hievon ohne grosse Weitläufftigkeit handeln, und vors erste die Consonantias perfectas vornehmen.

Unisonus, quasi unus sonus, ist ein Klang, der aus zween gleichen Sonis bestehet, deren der eine weder höher noch niedriger als der andere, so daß man zwischen ihnen kein Intervallum finden kan, wie etwan das ungestrichene c gegen das ungestrichene c. Es ist sonst bey andern eine Frage, ob derselbe vor eine Consonantz paßiren könne, weil er nur principium intervallorum sey; da aber die Sache von keiner Wichtigkeit, so will man sich allhie dabey nicht aufhalten. Indessen ist beym Unisono in acht zu nehmen 1) daß

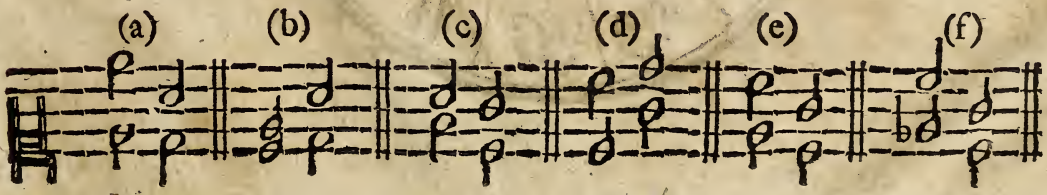
er

er in wenigstimmigen Sachen nicht offt gesetzet werde, 2) im Schlusse eines Stückes aber und insonderheit in Duetten nothwendig seyn müsse, es wäre dann, daß die Octava manchesmahl dessen vices verträte, 3) daß, wann die Stimmen an einer Stelle stehen bleiben und sich nicht bewegen, unterschiedliche Unisoni continuiren können, und 4) daß in motu zween oder mehr Unisoni auf einander nicht folgen können, worunter auch der verbothene Unisonus tectus mit zu nehmen, welcher daraus entspringet, wenn man die leeren Claves eines springenden Intervalli vor dem Unisono biß an den Unisonum durchläufft, als:

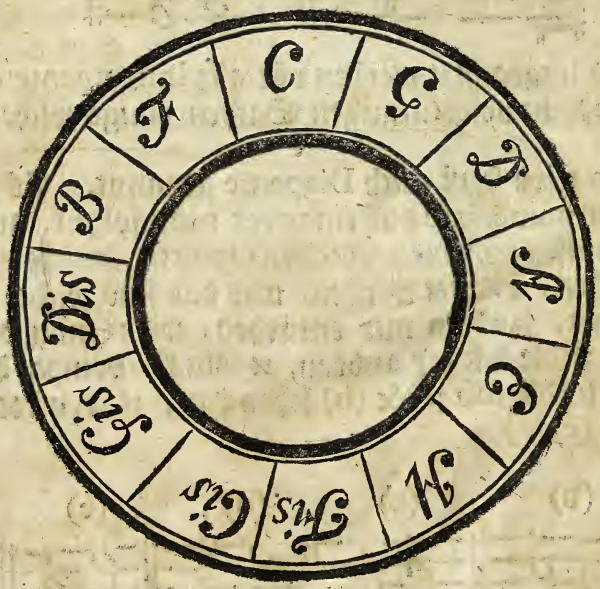


Doch dessen ungeachtet werden offt alle Instrumenten unisoni componiret, oder auch wohl in vollstimmigen Sachen einige solche passagen mit untermenget.

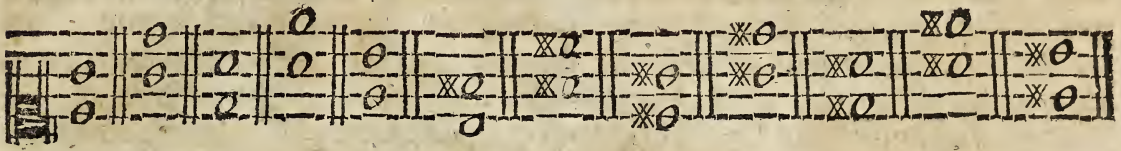
Die Quinta wird sonst auch Diapente genannt. Es können aber zwo oder mehr Quinten immediate auf einander nicht folgen, ausser in mansione. Nebst diesen, so müssen auch die verdeckten Quinten, welche vor den ausdrücklich gesetzten her gehen, evitiret werden, und das sind solche, die eben expresse nicht hin geschrieben, sondern nur entstehen, wenn man das ledige spatium einer springenden Note biß zur andern, wohin sie springt, durchlauffen würde, wie man hier unten sub (a) & (b) sehen kan, wovon doch einige tolerabel sind: vide (c) (d) (e) (f)



In welchem Falle man denn den berühmten Componisten folgen und wohl zusehen soll, was zu gebrauchen, und was zu verwerffen. Doch durch den motum contrarium kan man den vitiösen Intervallen aus dem Wege gehen. In vollstimmigen Sachen sind die verdeckte Quinten unmöglich zu vermeiden, doch soll man sich befleißigen, daß die äuserstten Partien nur reine seyn. Welcher gestalt eine falsche Quinta von einer völligen & vice versa abgelöset werden könne, lehret Cap. VII. am Orte, wo von der falschen Quinta gehandelt wird. Wenn sich die Quinta mit der Sexta vereinigt, so ist sie syncopata, und muß sich eben so, wie die falsche Quinta unterwerts resolviren, doch mit dem Unterscheid, daß die Quinta syncopata vorher liegen soll, da hingegen die falsche Quinta ihre Freyheit braucht. Ubrigens muß ein Musicus wissen, daß die Quinten alle zwölffe in einem Circul sich schliessen, welche man mit hiebey fügen wollen.



Es ist auch nicht undienlich, daß man allhie diesen Circul ins Systema Musicum setze, alsdenn wird sich finden, daß er nicht mehr an der rechten Stelle der erst angefangenen Note schliessen könne.



So war also dieser Quinten Anfang im c, durch den Umgang des Circuls aber schliessen dieselbe in ♯h. Die Ursache ist, daß man das Intervallum der einen Quint bis zur andern, ohne Veränderung des generis Musices so richtig beybehalten, daß die neue an eben derselben Stelle, wo die vorige aufgehört, wieder angefangen. Sonsten kan man auch füglich und billig einerwegen, als etwan in der zehenden Quinta von dem ♯ abgehen, und an statt $\overset{\sharp a}{\sharp d}$ lieber $\overset{bh}{be}$ setzen, so wäre zwar der Circul an dieser Stelle in den Noten einiger massen verrückt, hingegen würde derselbe in c wieder schliessen. Und hieraus kan man die Ursache sehen, warum in einer Composition manches mahl eine so wunderliche Abwechselung des ♯ mit b geschicht, weil sonst ein Componiste zu tief in die ♯ oder auch in die b gerathen würde.

Hierbey hat man auch durch folgenden Entwurff zeigen wollen, wie die circulirende Quinten die Vermehrung des ♯ und b in beyden musicalischen Generibus, wie auch die Ausweichung und Verwandschafft der Thone von sich selbst hervor bringen.

Dieser Circul zeiget erstlich betreffende die beyden mit ✕ und b bezeichnete Musicalischen genera, wie dieselben oben von C dur und A moll an biß herunter in Fis dur und Dis moll zur Rechten immer mit lauter ✕ und zur Lincken hingegen mit lauter b sich allgemählig vermehren, und wie natürlich zwey über einander gesetzte Thone, deren der eine dur und der andere moll, allemahl auf einerley Art gezeichnet werden. Denn es wird von C dur und

A moll

A moll an zur rechten Seite herum eine Quinta höher bey G dur und E moll ein ♯, alsdenn wieder eine Quinta höher bey D dur und H moll zwey ♯ und so weiter per Quintas immer ein ♯ mehr erfordert, biß Fis dur und Dis moll, so man mit sechs ♯ bezeichnen kan. Gehet man nun von C dur und A moll an zur lincken Seite um eine Quinta herunter, so brauchet F dur und D moll ein b, hievon wieder eine Quinta herunter in B dur und G moll, so sind zwey b vonnöthen, und wird also immer um eine Quinta tieffer ein b mehr zugesetzt, biß man an Fis dur und Dis moll gelanget, allwo sechs b oder auch sechs ♯ stehen müssen. Denn gleichwie, wann man aus Teutschland nach Franckreich reiset, auf der Gräntze beyderley Sprachen, so wohl Teutsch als Frantzösisch, geredet werden; also gebrauchet man auch bey letzt bemeldten beyden Thonen als Gräntzen zwischen ♯ und b beyderley Bezeichnungen. Doch halte dafür, daß es besser sey, wann sie mit ♯ vorgestellet würden. Wann aber diese Fis dur und Dis moll bey andern Thonen als Ausweichungen vorkommen, so folget von sich selbst, daß sie bey einem mit b bezeichneten Systemate auch, um ein gleiches genus mit dem Haupt-Thone zu haben, mit b erscheinen müssen; ist aber der Haupt-Thon mit ♯ gezeichnet, so müssen sie auch auf diese Art gebraucht werden. Und wenn die beyden erwehnten Thone selbst die Haupt-Thone sind, so richten sich dero Ausweichungen auch in das genus Musicum, so der Haupt-Thon hat. Daß nun bey Fis dur und Gis moll das genus verändert wird, und von der rechten Hand an die ♯, von der Lincken aber die b nicht continuiren, ist die Ursache, daß wann solches geschehen solte, die ♯ oder b so zuwachsen würden, daß C dur und A moll zuletzt zwölff ♯ oder zwölff b vorgezeichnet haben müsten. Und damit man sich von allem die Sache um so viel leichter imprimiren könne, so lehret das dabey befindliche in den Baß-Schlüssel gesetzte Systema zugleich auch, wo die ♯ und b in jedem Thone placiret seyn sollen. Nun ist zwar wahr, daß die Componisten solches nicht allemahl observiren, sintemahlen sie offt weniger ♯ oder b vorzeichnen, als der Thon billig haben soll, und hingegen die vorn weggelassene Signa allezeit zur gehörigen Note schreiben, indessen soll doch ein Musicus wissen, wo sie eigentlich hingehören. Denn wenn einer einen unbezifferten General-Baß aus A dur spielen solte, der nur mit zweyen ♯ marquiret, und das dritte zum gis weggelassen wäre, wie solches offt geschicht, und er griffe allemahl zu e die Tertiam minorem g an statt des gehörigen gis, so würde

de er die Ohren sehr peinigen. Uberdem ists auch darum nöthig, diese Sache recht zu begreiffen, damit einer dadurch verstehen lerne, welche Con- und Dissonantien naturales oder accidentales sind, daß er wissen könne, welche die Verdoppelung am besten vertragen. Denn wenn in A dur das X, welches g zu gis machen soll, nicht vorne im Systemate, sondern allemahl vor der Note stehet, so ist dieselbe darum noch nicht accidentalis sondern naturalis.

Zum andern weiset dieser Circul auch der 24 Thone Verwandschafft und Ausweichungen. Man findet allda, wie so wohl alle 12 Dur- als auch sämtliche 12 Moll-Thone Quinten-weise rund um den Circul sich schliessen, und wie eines jeden Thones Ausweichungen von Natur in drey Classen sich abtheilen. In der Mitten stehet allemahl der Haupt-Thon, der seinen nechst-verwandten über oder unter sich hat, und diese beyde können die erste Classe ausmachen, weil sie auf gleiche Art bezeichnet: Zur Rechten kommt alsdenn die andere Classe, bestehend in einem Dur- und in einem Moll-Thone, und diese sind schon dem Haupt-Thone etwas weniger verwandt, weil sie im Systemate auch anders bezeichnet, als diejenigen von der ersten Classe; Und dann kommt zur Lincken der ersten Classe die dritte, worinnen auch ein Dur- und ein Moll-Thon anzutreffen, und diese sind wieder im Systemate anders bezeichnet, als die erste und zweyte Classe, und ihre Verwandschafft ist auch nicht so nahe als der zweyten. Zum Exempel: C dur wäre der Haupt-Thon, so hat derselbe unter sich in eben derselben Classe, welche die erste ist, den nechst-verwandten Thon A moll. Denn diese haben beyde weder ein ♯ noch ein b vorgezeichnet: Zur Rechten ist die andere Classe G dur und E moll, denn die sind schon anders gezeichnet, als die erste Classe, weil sie beyde ein ♯ im Systemate vorgezeichnet haben; Sind daher dem C dur-Thon schon weniger verwandt als A moll. Die dritte Classe stehet zur Lincken des Haupt-Thons, und hat F dur und D moll, welche wieder anders gezeichnet sind, als die in der ersten und zweyten Classe, indem sie das b im Systemate haben, und sind schon weniger mit dem Haupt-Thone verwandt, als die zweyte Classe. Nun wollen wir auch A moll in seinen drey Classen beschauen. Dieser Thon hat in der ersten Classe seinen nechst-verwandten C dur über sich, übrigens hat er zur Rechten die zweyte und zur Lincken die dritte Classe eben wie C dur. Hieraus erhellet, daß allemahl die drey einander stehende Thone, deren der eine Dur und der andere Moll ist,

einer-

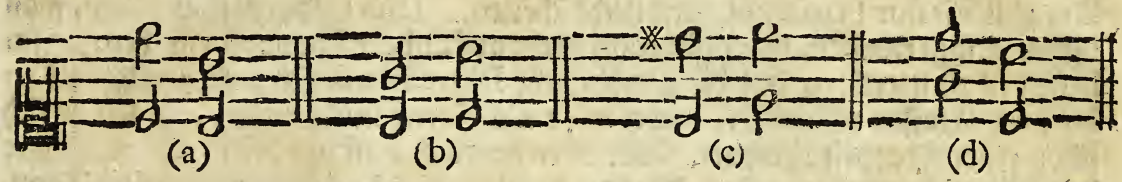
einerley Ausweichungen haben, und daß derjenige, so nur einen der schweren und bißher ungebräuchlichen Thone spielen kan, auch folglich den andern, so mit demselben in einer Classe stehet, eben so leicht spielen könne: Denn wer Fis dur zu tractiren capabel, der darff sich vor Dis moll, wann es auf einerley Art mit Fis dur bezeichnet, auch nicht scheuen. Und hiedurch ist in allem, was bißher gesagt worden, die application leicht auf andere Thone zu machen. Indessen ist zu mercken, daß die gewöhnliche Digressiones sich nicht weiter als in die drey Classen erstrecken, gehet aber ein Componiste weiter, so hat er sich schon einer Freyheit bedienet. Wer aber dennoch Lust hat durch alle 24 Thone den Circul herum zu gehen, der kan immer einen Dur- und einen Moll-Thon, wie sie beysammen sich finden, nach der Ordnung nehmen, als etwan C dur, A moll, G dur, E moll, D dur, H moll &c. so kan er füglich wieder in den angefangenen Thon kommen; doch er kan auch, wenn er will, ohne Verletzung des Gehöres, zuweilen einen überspringen und gar vorbey gehen. Im übrigen ist aus bißherigen genugsam zu beweisen, daß nichts anders als die blosse circulatio Quintarum so wohl die Vermehrung des ♯ und b in beyden musicalischen generibus als auch der Thone Verwandschafft und Ausweichung von Natur und ohne Künsteley verursache.

Man findet sonsten in des Heinichens neuen Wercke p. 837. auch einen Musicalischen Circul. Es hat aber besagtem Autori selbst bedüncket, daß eine neuere oder bessere Art könne erfunden werden, wenn er p. 28. also sagt: Vielleicht kömmt noch einmahl eine andere Art von einem Musicalischen Circul, als hinten c. 5. Sect. 2. angegeben worden, oder wenigstens ein neuer Methodus selbigen zu tractiren, zum Vorschein. Daher glaube, daß, wann er länger beym Leben geblieben, er die Sache noch mehr untersuchet und ihn gantz anders eingerichtet haben würde.

Die Octava heißt auch Diapason. Es sollen aber zwo oder mehr Octaven auf einander nicht folgen, welches jedoch in mansione zugelassen ist. Uberdem, so muß man sich auch vor den verdeckten Octaven, welche vor den würcklich gesetzten vorher gehen, in acht nehmen: Und diese kommen dadurch, wenn man das vacuum einer springenden Note biß zur andern, wohin sie springt, durchgehet: Davon besiehe unten (a) & (b). In einer vollstimmigen Musique aber sind solche progressus nicht zu meiden, jedennoch muß man Fleiß thun, damit die äussersten Stimmen rein seyn mögen. Unter den verdeckten aber sind

sie

sie allemahl zuläßig, wann die Ober-Stimme um einen Grad steiget, die andere aber um eine Quart aufwerts springt, bestehe unten (c) und wann die obere um einen Grad fällt, die unterste aber hingegen um eine Quint herunter springt, wie unten sub (d) gelehret wird.

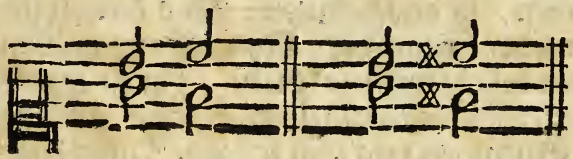


Motu contrario können endlich zwo nach einander folgende Octaven pasiren, aber solches muß nur selten geschehen. Im General-Basse kan man zu Verstärckung des Fundaments lauter Octaven in der Lincken greiffen; Es pfleget auch offt ein Bassetgen mit einem andern tieffen Basse in Octaven zu gehen. Ja die heutigen Componisten sind eben nicht Sclaven aller alten Reguln, indem sie wohl alle Violinen oder andere Instrumente in lauter Octaven mit dem Basse setzen, und es trägt sich auch zu, daß die Singe-Stimme mit den Instrumenten in Octaven einher gehet.

Nunmehr kommen wir auch an die beyden unvollkommene Consonantien, welche sind Tertia und Sexta.

Die Tertia ist zweyerley, nehmlich major und minor.

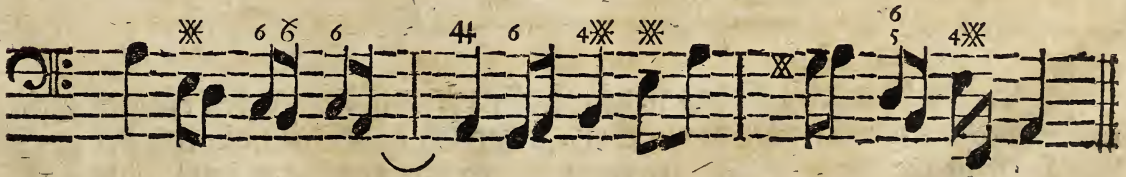
Die Tertia major oder die grosse Terz wird darum so genannt, weil sie um ein Semitonium minus gröſſer oder höher ist, als die Tertia minor. Sie heißt auch Ditonus. Wo zwo oder mehr Tertiæ majores gradatim fortgehen, da entstehet allemahl eine falsche Relation, welche die Componisten, und also auch die General-Baßisten, doch zuweilen mit pasiren lassen müssen, weil sie nicht immer zu vermeiden sind. Saltuatim sind sie gut, wenn beyde Stimmen in Octavam, Quintam & Quartam springen. Noch entstehet unter andern eine falsche Relation, wann Tertia major motu contrario in Quintam geht, als:



Jedoch

Jedoch wird die letztere unterweilen gebraucht. Die Compositeurs verdoppeln diese Tertiam nicht allzu offt, weil dieselbe sehr penetrant, und eine einzige schon viel ausfüllen kan, es wäre dann, daß sie Gesellschafft mit der Sexta machte, in welchem Fall man sie lieber zu verdoppeln pflegt. Endlich ist noch zu erinnern, daß die Tertia major das Kennzeichen eines Dur-Stückes sey, wenn die Chorda finalis des Haupt-Thones selbe zur Mediante hat.

Die Tertia minor, oder die kleine Tertia, wird also genannt, weil sie um ein Semitonium minus kleiner oder tieffer ist, als die Tertia major. Sie heißt auch sonst Semiditonus und Trihemitonium. Ein Stück, in welchem die Finalis des Haupt-Thons diese Tertiam hat, ist moll. Ob aber nicht bey einigen Cadentzen, insonderheit zuletzt beym Schlusse, dur ausgehalten werden solle, davon sind unterschiedliche Meynungen. Indessen halte dafür (womit die meisten einig seyn,) nehmlich, daß im Schlusse eines Moll-Stückes die gehörige Tertia minor gebraucht werden müsse, es wäre dann, daß man einen gewissen affect zu exprimiren hätte, worinn endlich die Tertia major statt haben könte. Anlangend in der Mitten einer piece, so ist gewiß, daß die Cadence mit der kleinen Tertz zuweilen hart klinget. Man besehe folgendes Exempel, welches A moll anfängt, und im Anfange des zweyten Tactes ins E moll gehet, darauf also bald im selben Tact im Aufheben beym H die Cadence in E machet: Wann nun dieselbe im bemeldten zweyten Tacte befindliche Note e mit der kleinen Tertz accompagnirt werden solte, so würde es doch unangenehm klingen, weil die darauf folgende Note und der gantze letzte Tact ins A moll gehöret; Wann aber alda die grosse Tertia gis zum e genommen wird, so ist es schon eine Vorbereitung zum darauf folgenden A moll-Thone, und fällt dem Ohre schon angenehmer. Wer aber andrer Meynung ist, dem wird hiedurch nichts zum prejudice gesagt.

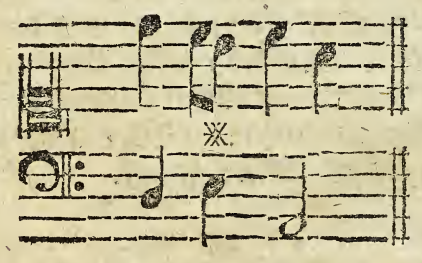


Die Sexta ist auch zweyerley, nehmlich major und minor.

Die Sexta major oder die grosse Sexta wird darum so genannt, weil sie

um ein Semitonium minus gröſſer oder höher iſt, denn die Sexta minor. Sonſten heißt ſie auch Hexachordum majus, und iſt nichts anders, als eine umgekehrte Tertia minor. Bey dieſer Concordantz iſt zu mercken, daß ſie, nachdem es erfordert wird, bald Tertiam majorem bald minorem habe, da hingegen die Sexta minor eintzig und allein die kleine Tertiam haben will. Es hüte ſich ein General-Baſſiſte, wann er zu des Thones Secunda die Sextam majorem mit ihren Neben-Stimmen angeſchlagen, daß er, wie es offt paſſiret, den zur folgenden Note gehörigen Griff nicht weglaſſe, und etwan einen ungeſchickten Tranſitum mache.

Die Sexta minor oder Hexachordum minus wird deswegen ſo genannt, weil ſolches um ein Semitonium minus kleiner oder niedriger iſt, denn die Sexta major. Sie iſt nichts anders als eine umgekehrte Tertia major, und leidet, wie ſchon oben geſagt, keine andere Tertiam als minorem bey ſich. In folgendem Satz aber muß ſich einer beym zweyten Viertel nicht etwan einbilden, als ſey allda die Sexta minor mit der Tertia majori geſetzt, inmaſſen das c über dem e nur einen irregulairen Tranſitum macht, und das darauf folgende h eigentlich zum Accord gehört, daher ein Accompagniſt zu demſelben e auch nichts anders als Tertiam majorem, Quintam und Octavam greiffen ſoll, es wäre dann, daß er an ſtatt der Octavæ die allhie präparirte Septimam nehmen wollte.



Wiewohl man geſtehen muß, daß nun nach gerade bey einigen nicht geringen Componiſten der harte Satz, nehmlich die kleine Sext mit der groſſen Tertz in die Gewohnheit gekommen, welche denſelben auch wohl ausdrücklich mit den behörigen Signaturen über dem Baſſe bemercken, ſo iſt doch niemanden zu rathen, ſolches ſo ſchlechterdings nachzuahmen.

An-

Angehende die vitiösen progressen, deren bey einigen Concordantzen bißher erwehnet worden, so muß man nicht etwan dencken, daß eine dazwischen gesetzte kurtze Pause den Fehler aufhebe.

Doch in den Orgeln hat man mit Fleiß das vitiöse wilde Geschrey der Tertz- und Quint-Register: Und ob zwar die meisten sich einbilden, daß eine gute Orgel ohne dieselbe nicht bestehen könne, so stehets doch dahin, ob wir bey unsern Nachkommen Beyfall finden. Denn es ist schon nun an einigen Orten eine merckliche Aenderung im Pedale gemacht worden, da dann unter andern einer der berühmtesten Orgel-Bauer in Teutschland, seines Nahmens Silbermann, neulich in der Dreßdenschen Sophien-Kirche ein vortrefliches Werck von 33 Stimmen erbauet und ins Pedal nichts anders als vier reine Stimmen gesetzt, als nehmlich Principal 16 Fuß, Sub-Baß 16 Fuß, Posaune 16 Fuß, und Trompete 8 Fuß, wie solches aus der gedruckten Beschreibung zu sehen.

Die Trias harmonica wird, wo es geschehen kan, allezeit complet gebraucht; doch ist sie in zweystimmigen Sachen nicht zu haben, hingegen kan sie in dreystimmigen zwar nicht durch und durch, jedennoch aber offt, angebracht werden. In vier Stimmen soll sie billig in jedem Accord anzutreffen seyn, wo nicht die Cadenzen oder die Vermeidung verdrießlicher Sprünge verursachen, daß man einen sonum aus Noth weglassen müste.

Da nun in einer vielstimmigen Composition die Consonantien nothwendig dupliret werden müssen, so ist in acht zu nehmen, daß die Quinta mehr dupliret werde, als die Octava, und die Octava mehr, als die Tertia; doch leidet die Tertia minor die Verdoppelung ehe als die Tertia major. Indessen wird doch die Tertia major, wenn sie naturalis ist, heutiges Tages mehr als in vorigen Zeiten in der Verdoppelung gelitten. Wann in einem Accord keine Quinta, sondern an statt derselben eine Sexta vorhanden, so werden lieber Tertia und Sexta als die Octava vermehret. Und so ausser dem ordentlichen Ambitu des Haupt-Thones, woraus ein Stücke geht, vor einer Baß-Note ein ✻ oder b oder auch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮ stehet, wie auch, wann eine Ober-Partie durch eine dergleichen überstehende Signatur erhöhet oder erniedriget und dadurch accidentalis wird, so muß sie seltener als eine naturalis verdoppelt werden.

CAPVT VII.

Von der Praxi der Dissonantien.

Eine Dissonantz heißt auf Teutsch, was nicht übereinstimmet, oder übel lautet, und wird definirt, daß sie sey eine Distance zweyer Thone, welche dem Gehöre hart, und aufs einfältigste zu reden, unangenehm vorkomme, doch aber zu Bewegung der affecten eben so nöthig als die Consonantz sey. Weil nun die Consonantien alleine in einer Music allzu einfältig und fromm klingen, so müssen dieselben nothwendig mit Dissonantien meliret werden. Denn gleichwie ein Mahler in seiner Schilderey den Schatten zu dem Ende macht, damit sich die Erhebung oder das lichte desto besser præsentire, also muß auch ein Musicus die Dissonantien dergestalt anbringen, auf daß die drauf folgende Consonantien desto lieblicher ins Gehör fallen mögen.

Es sind aber an Dissonantien, so in der Composition gebraucht werden, folgende:

Drey Secunden, als minor, major, superflua.
Drey Quarten: die völlige, superflua und auch diminuta.
Zwo dissonirende Quinten, als falsa und superflua.
Sexta superflua.
Drey Septimen: major, minor und diminuta.
Zwo Nonen, nehmlich major und minor.

Doch es stimmen in Berechnung der Dissonantien nicht aller Meynungen überein. Etliche halten alle Proportiones, so extra seriem numerorum harmonicorum 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. sich finden, vor Dissonantien; andere aber wollen behaupten, daß eine Consonantz durch einen Zusatz oder Abkürtzung, wodurch sie deficiens oder superflua würde, in keine Dissonantz verwandelt werden könne, sondern nothwendig eine Consonantz seyn müsse. Dergleichen sind alhie die obberührte Quinta falsa und superflua, wie auch die Sexta superflua; zu geschweigen, was noch einer oder der andere wieder die völlige Quartam einzuwenden, der solche von den Consonantien nicht ausgeschlossen haben will.

will. Man lässet dannenhero einem jeden sein sentiment, das meiste aber kommt darauf an, daß nur einer die obbesagten Intervallen, er mag gleich einige derselben vor Dissonantien oder Concordantien halten, nur recht zu gebrauchen wisse.

Denjenigen zu Gefallen, welche oberwehnte Harmonische Zahlen nicht verstehen, und doch die Sache gerne begreiffen wolten, soll folgendes quasi in parenthesi zur information dienen.

Zwo Saiten auf ein Corpus gezogen und so gestimmt, daß die eine wie die andere klingt, machen einen Unisonum. Das ist 1 gegen 1.

Theilet man eine Saite in 2 gleiche Theile, so wird die halbe Saite gegen der gantzen eine Octavam hören lassen, und das ist 1 gegen 2.

In 3 Theile, so geben 2 Theile gegen alle 3 Theile eine Quintam.

In 4 Theile, so geben 3 Theile gegen alle 4 Theile eine Quartam.

In 5 Theile, so geben 4 Theile gegen alle 5 Theile eine Tertiam majorem.

In 6 Theile, so geben 5 Theile gegen alle 6 Theile eine Tertiam minorem.

In 8 Theile, so geben 5 Theile gegen alle 8 Theile eine Sextam minorem.

Noch zu Erfüllung der Sextæ majoris, kan man die Saite in 5 Theile abtheilen, so geben 3 Theile gegen alle 5 Theile eine Sextam majorem.

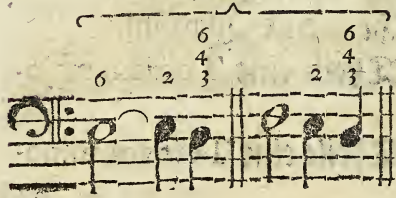
Hieraus ist zu sehen, daß alle Consonantien in 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. eingeschlossen, und die siebende Zahl davon excludiret sey, weil sie eine Zahl der Vielheit und in keine kleinere reduciret werden mag, daher sie auch die Ruhe-Zahl genennet wird. Nun aber kan keine Dissonantz in diese Zahlen resolviret werden, ausser die einzige Quarta, die daher auch von vielen unter die Consonantien gerechnet wird.

Ein mehrers hievon zu melden, ist dieses Tractats Zweck nicht, weil solches ad Matheſin gehört.

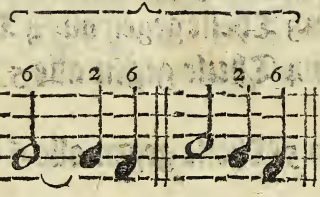
Die Secunda minor hat ihre Stelle im Absteigen (1) über der Tertia des Thons in Dur, (2) über des Thons Septima ebenfalls in Dur, (3) über der Quinta eines Moll-Thons, und leidet noch Quartam und Sextam bey sich.

Sie wird präparirt, und zwar auf diese Weise, daß entweder die Secunda oder der Baß vorher gelegen. Die darauf folgende Baß-Note gehet alsdann um einen Grad herunter, worzu die Tertia und Sexta gehört, und auch wohl was der Thon, worinne man ist, noch sonst natürlich erfordert. Diese Secunda ist etwas gezwungener als die Secunda major, daher wollen einige sie ganz und gar als etwas absurdes verwerffen und in der Composition nicht dulden. Man kan sie doch aber nicht wohl entbehren, insonderheit bey der Continuation unterschiedlicher Secunden. Hierauf folgen gehörige Exempel:

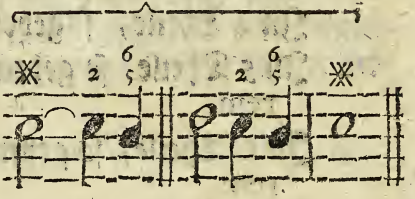
2da minor in C dur über der Tertia des Thons.



2da minor in C-dur über der Septima des Thons.

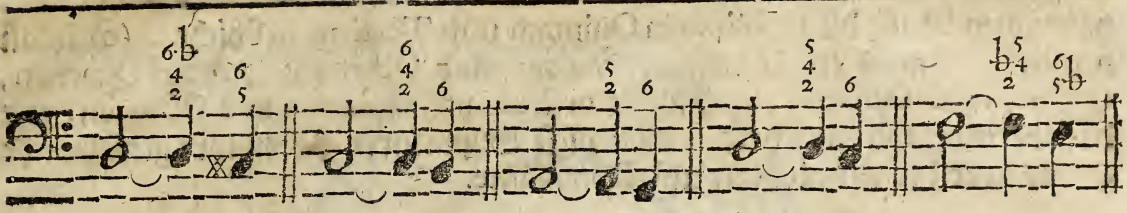


2da minor in A moll über der Quinta des Thons.

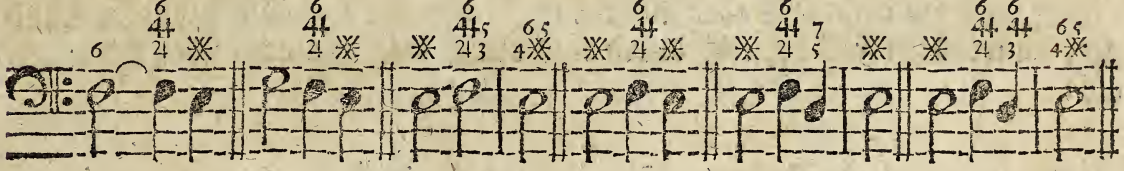


Die Secunda major, wann sie ohne Begleitung der 4 erscheinet und im Basse präpariret ist, so hat sie ihren Platz über der Chorda finali. Sie nimmt (1) zu sich Quartam und Sextam minorem, und solcher gestalt kommt sie vor in einem Moll-Thone, (2) sie vereinbahrt sich gleichfalls mit der Quarta und Sexta majori, und also braucht man sie in einem Dur-Thone. (3) Sie meldet sich bißweilen mit der Quinta und auch wohl mit der Quarta und Quinta zugleich. Uberhaupt aber ist hiebey zu mercken, daß der Baß, wann die Secunda mit demselben angeschlagen, alsdann um einen gantzen oder halben Thon herunter trete: Gehet er nun um einen gantzen Thon herunter, so hat er Tertiam und Sextam, hingegen, wann er um einen halben Thon fällt, so hat er Tertiam, Quintam falsam und Sextam. Besiehe folgende Exempel:

Die



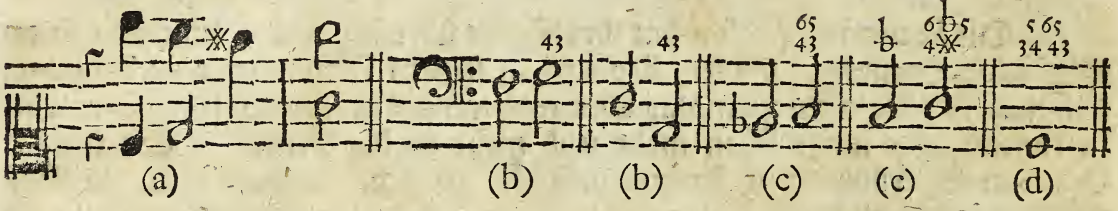
Die Secunda superflua hat ihre Stelle über der niedersteigenden Sexta eines Moll-Thones. Es will Brossard in seinem Dictionnaire de Musique, daß man sich derselben niemahls oder zum wenigsten sehr selten bedienen solle, sie kommt aber anitzo schon mehr und mehr in die Mode. Sie nimmt Quartam superfluam und Sextam majorem zu sich, hernach fällt der Baß nach der gewöhnlichen Art um einen halben Thon herunter in die Quintam des Thones, wie folgende erste vier Exempel belehren. Im fünfften aber fällt der Baß vorher um eine Tertz herunter, ehe er in Quintam toni geht. Und im letzten machen die beyden Baß-Noten f und d nur vorher eine Umwechselung ihrer Stimmen.



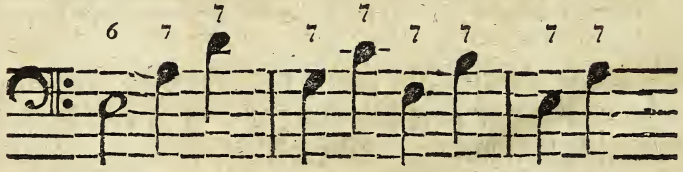
Die Quarta oder Diatessaron hat viel disput erreget, immassen sie einige vor eine Dissonantz, einige vor eine Consonantz, und einige vor ein Intervallum mixtum wollen gehalten haben. Viele Musici Mathematici aber defendiren dieselbe nach äuserstem Vermögen, um sie nicht von den Consonantzen ausgeschlossen zu sehen, sonst bekommen sie eine allzu grosse bréche in die Mauer ihrer Proportional-Zahlen. Diesem ungeachtet hat man vor rathsam befunden, ihr allhie einen Platz unter den Dissonantien einzuräumen. Sie pfleget sich zuweilen ex abrupto zu melden, vid. Exempl. sub (a), ob sie gleich meist präpariret anzutreffen. Ihr Gebrauch ist erstlich mit der Quinta und Octava, da denn bey stille liegendem Basse die Quarta sich hernach in Tertiam resolviret. (b) Zum andern mit der Sexta und Octava, worauf bey-

hal-

haltendem Basse die Resolutio in Quintam und Tertiam geschicht. (c) Man nimmt auch wohl erst Quartam, Sextam und Octavam, hierauf Quartam, Quintam und Octavam, und alsdann Tertiam, Quintam und Octavam, wie das Exempel sub d) lehret. Alle diese Signaturen haben ihre gewöhnliche Stelle über der Final-Note und Dominante.



Noch ist wegen $\frac{6}{4}$ in acht zu nehmen, daß die Componisten dieselbe mit offtiger Abwechselung der $\frac{5}{3}$ fleißig brauchen, als $\frac{6}{4}\frac{5}{3}\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ so offt es beliebig: ja sie machen auch wohl einen artigen Tausch und kehren den Satz um, daß bald 6 5 bald 4 $\frac{3}{2}$ sich oben hören lassen. Allhier ist auch nicht der im Baß vorkommende Quarten-Gang vorbey zu gehen, da nehmlich derselbe durch lauter Quarten aufwerts oder anstatt der Quartæ in Quintam herunter springet, in welchem Fall derselbe durch und durch die Septimam über sich leidet, als:



Und weil es sich nicht immer thun läßt, durch lauter reine Quarten zu procediren, so kommt wohl zuweilen eine Superflua dazwischen, um einem absurden Thone, worein man gerathen könte, aus dem Wege zu gehen, wie vorher gezeigtes Exempel beym f h ausweiset.

Welcher gestalt nun die Quarten alle zwölffe in einem Circul sich schliessen, und wie dieselben, wenn man den Circul zurück gehet, lauter Quinten machen, ist aus folgendem zu sehen.

Je-

So wohl diesen Quart-Circul, als auch den im vorhergehenden sechsten Capitel befindlichen Quint-Circul hat man darum diesem Tractat mit einverleibet, weil man befunden, daß alte bereiſete Muſici, die doch theils ihre Kunſt mit Brief und Siegel beweiſen können, ſich nicht einmahl in die Sache zu finden gewuſt, als welche wohl zu F das H und zu B das e zur reinen Quarta, item zu H das f und zu E das B zur Quinta machen wollen. Wo auch ein ungeübter exercitii gratia dieſen Circul in Noten ſetzen und nur bey c anfangen wollte, würde er bey demſelben auch etwas zu obſerviren haben.

Die Quarta ſuperflua wird ſonſt auch Tritonus genannt, und iſt um ein Semitonium minus höher als die völlige Quarta. Die Diſſonantz findet ſich in der niederſteigenden Quarta beydes eines Dur- und Moll-Thones. Sie wird präpariret, ſo daß entweder die 4 oder die Baſis vorher lieget, hernach kommt zur ſelben Secunda und Sexta, worauf der um einen Grad herunter fallende Baß Tertiam und Sextam zu ſich nimmt, und wird alſo folglich dieſe Diſſonantz aufwerts reſolvirt, vide Exempla ſub (a).

Es klingt auch ſehr fremde, wann nach gehörter 4 der Baß um ein Semitonium majus fällt, und alsdann Tertia und Quinta über dieſelbe Baß-Note kommt, wodurch in einen andern Thon gegangen wird. (b)

Noch wird in einen andern Thon gegangen, wann nach der 4 der um ein Semitonium majus gefallene Baß mit 6 accompagnirt wird. (c)

Man kommt auch in einen andern Thon, und daneben aus einer Dissonantz in die andere auf diese Weise, wenn nach abgefertigter 4 der Baß um ein Semitonium majus fällt und dazu 5♭ genommen wird (d)

In den Moll-Thonen nimmt die Quarta superflua auch wohl an statt der Secundæ die Tertiam minorem zu sich, welche keinen üblen Effect thut. (e)

Angehende die Præparation, so geschicht dieselbe auch manches mahl auf eine extraordinaire Weise, wann die Note, woraus die Quarta superflua entstehen soll, um ein Semitonium minus tieffer steht, und alsdann erst bey der Dissonantz erhöhet wird, wie das Exempel sub (f) lehret, allwo aus dem b ein h wird.

Oder es fällt auch wohl der präparirte Baß der entstehenden Dissonantz um ein Semitonium minus. (g)

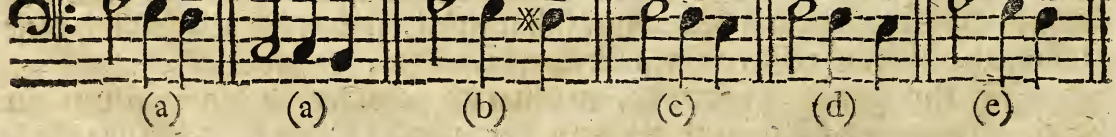
In den Exempeln sub (h) & (i) scheinet keine Præparation zu seyn. Es ist aber das erste sub (h) eine gebräuchliche Anticipation, weil die Partien über

h c

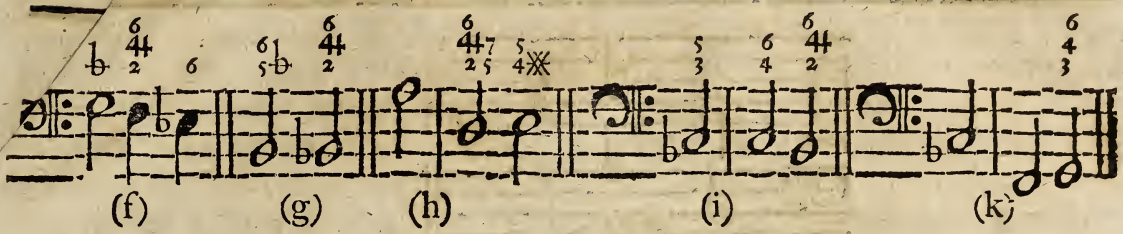
dem d nehmlich gis a eigentlich über das e gehören, welche allhie, so zu sagen,

e e

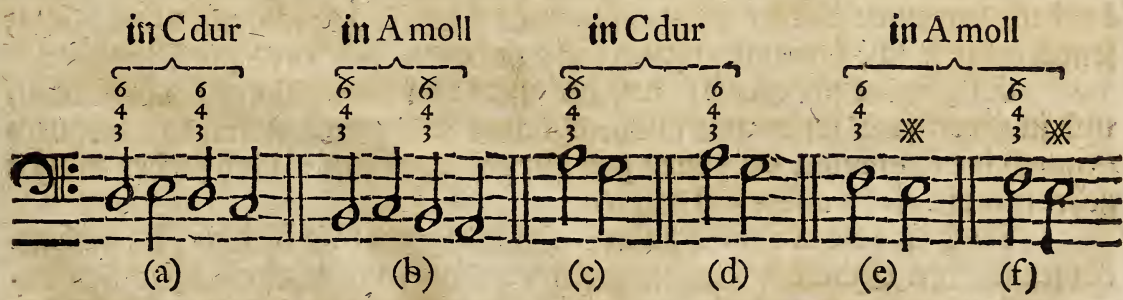
nicht warten wollen, sondern zu früh bereits beym d sich hören lassen. Das andere Exempel sub (i) wird mit der Umwendung der Partien behauptet, so diesen Satz gültig machen, als welcher an sich selbst nichts anders als der sub (k) befindliche umgewandte Gang aus dem F Thone ist.



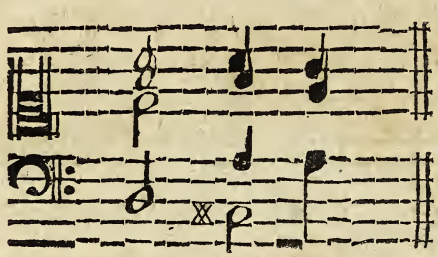
Es



Es kommt auch mehr als zu offt, daß weder die völlige Quarta noch ſuperflua reſolviret wird. Denn es findet ſich die Quarta mit der Tertia minori und Sexta majori beydes in Dur (a) und Moll (b) über des Thones Secunda, worauf der Baß um einen Grad ſteigen oder fallen kan: und dann auch in Dur über der niederſteigenden Sexta, nach welcher der Baß um einen Thon fällt. (c) Item ſie wird auch in Dur als eine Umwendung des über die aufſteigende Quartam gehörigen Accords $\frac{6}{3}$ über der niederſteigenden Sexta mit der kleinen Tertia und kleinen Sexta gebraucht, nach welcher der Baß herunter in Quintam toni tritt. (d) Und endlich ſo kommt die Quarta ſuperflua vor in Moll über der fallenden Sexta nicht allein mit der Tertia majori und Sexta majori (e), ſondern auch mit der groſſen Tertz und Sexta ſuperflua (f), auf welche hernach der Baß unterwerts in Quintam toni fällt. Da denn an allen dieſen Stellen die Quarta ohne reſolution bleibt.



Die Quarta diminuta iſt noch übrig, welche über die aufſteigende Septimam in Moll gehöret. Sie kommt ſelten vor, und wird nur von der Sexta begleitet, welche man verdoppeln kan.



Die Quinta falsa oder Semidiapente ist um ein Semitonium minus tieffer, denn die völlige Quinta. Sie wird präparirt und unpräparirt gebraucht und resolvirt sich unterwerts. Man findet sie an vier Stellen.

1) Ordentlicher Weise über der aufsteigenden Septima eines Thones, und wird auf unterschiedliche Weise angebracht und resolviret, wovon nothwendig einige Exempel gegeben werden müssen.

Sie nimmt Sextam und Tertiam zu sich, alsdann steigt der Baß um einen halben Thon, wozu Tertia und Quinta gehört. (a)

Doch, wenn der Baß nach der falschen Quint um einen halben Thon steigt, so bleibt zuweilen die falsche Quint annoch liegen und wird zur Quarta. (b)

Oder aber es bleibt wohl die Tertia, so zur falschen Quint gehöret, bey dem um einen halben Thon steigenden Basse liegen und wird zur Nona. (c)

Ja, es bleibt offt nicht nur die zur falschen Quint genommene Tertia bey dem um einen halben Thon gestiegenen Basse liegen und wird zur Nona, sondern die falsche Quint liegt gleichfalls zuweilen und wird zur Quarta. (d)

Es kommt aber auch, daß der Baß um einen gantzen Thon steigt, und in diversen Partien zwo falsche Quinten nach einander folgen, wodurch dennoch die Resolution der ersten gar gut geschehen kan: Und solcher massen gehet man in einen andern Thon. (e)

Noch eine Art in einen andern Thon zu gerathen ist diese, da nach gehörter falschen Quint der Baß nicht steigt, sondern vielmehr um ein Semitonium minus unterwerts fällt, da dann die unterwerts gegangene Baß-Note Quartam superfluam über sich hat. (f)

Man kan auch, wann nach der falschen Quint der Baß um einen kleinen halben Thon gefallen, zu dieser niedergestiegenen Note Secundam superfluam, Quartam superfluam und Sextam anschlagen, und hernach den Baß

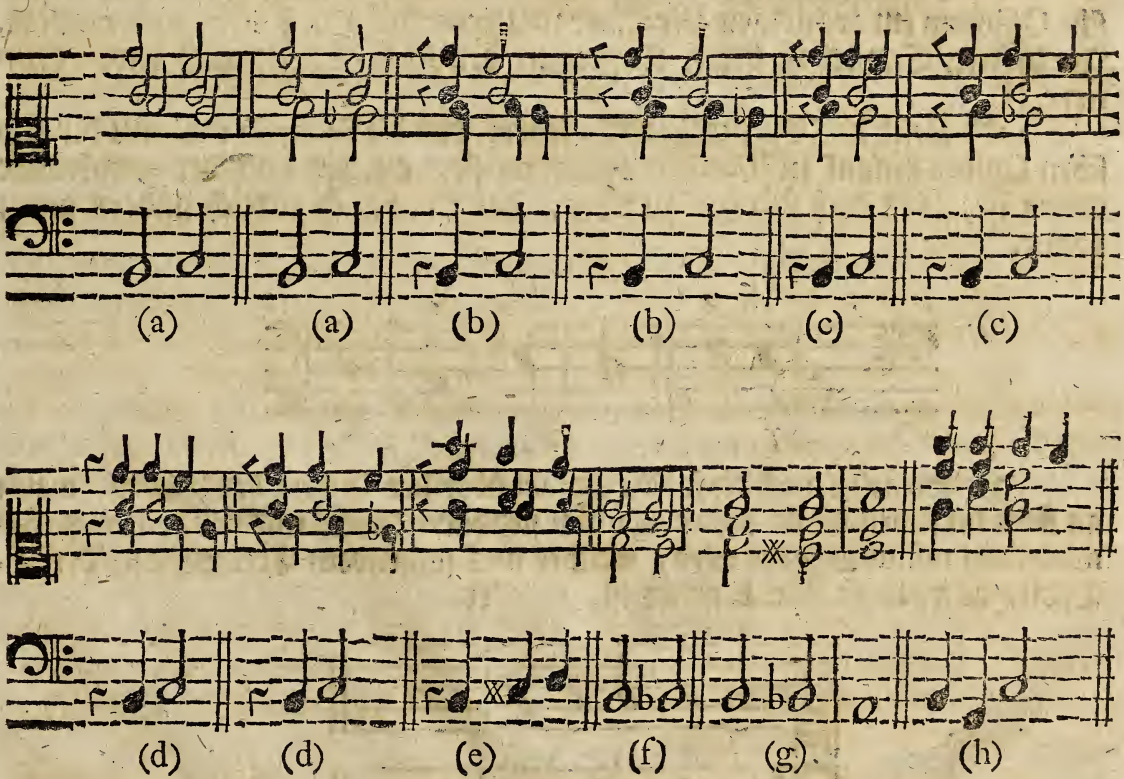
um

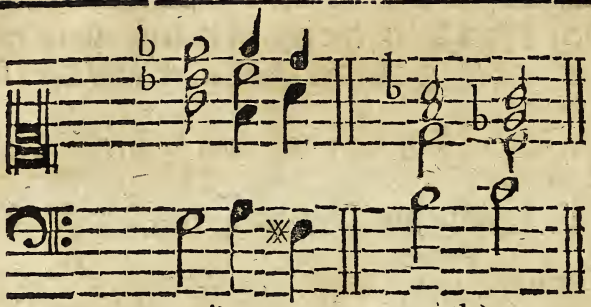
um einen grossen halben Thon herunter treten lassen, über welchen alsdenn ✻ kommt, wie das Exempel (g) lehret, da aber aus dem C dur in den D moll-Thon gegangen wird.

Aus der falschen Quint kan eine Septima und aus dieser eine Quarta werden. (h)

Wenn die falsche Quinta angeschlagen, kan der Baß auch um eine kleine Tertz fallen. (i)

Es klingt aber sehr traurig, wann zur falschen Quint die Septima diminuta genommen wird. (k)

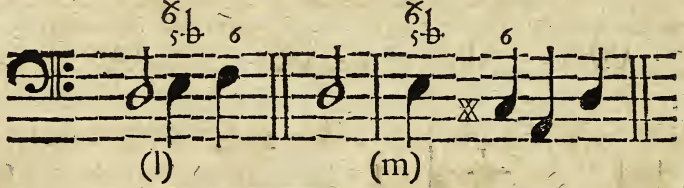




(i) (k)

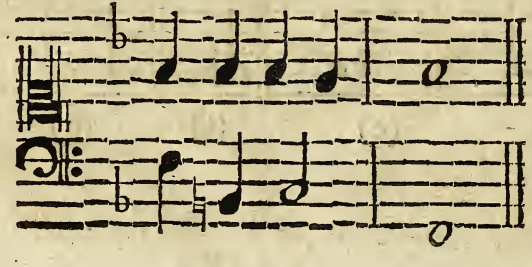
2) **Die aufsteigende** Secunda **des** Moll-**Thons leidet gleichfalls die falsche** Quintam **im traurigen** affect, **wozu** Tertia minor **und** Sexta major **gehört. Im dritten Capitel ist beym Aufsteigen der** Moll-**Thone auch davon erinnert.** (l)

Ob gleich das Exempel sub (l) **lehret, daß die** Secunda toni **mit der falschen** Quinta **hinauf in** Tertiam **steigen müsse, welches auch der gewöhnliche Gang ist, so ist doch** sub (m) **zu sehen, daß man auch endlich anders gehen könne.**



(l) (m)

3) **So stehet auch die falsche** Quinta **über der** Quarta **des Thons, wann an statt derselben die** Chorda elegantior **sich hören lässet, und sie also um ein** Semitonium minus **erhöhet wird, welches aus folgendem Exempel aus dem** F-**Thon, allwo** H **an statt** B **gesetzt ist, erhellet.**

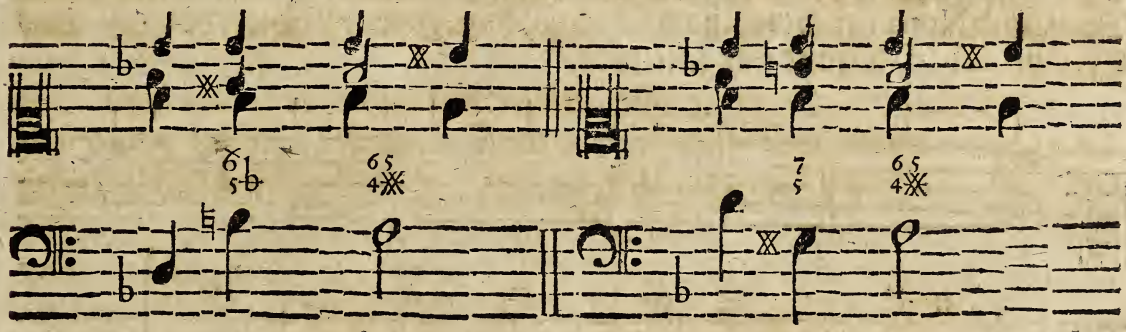


4) End-

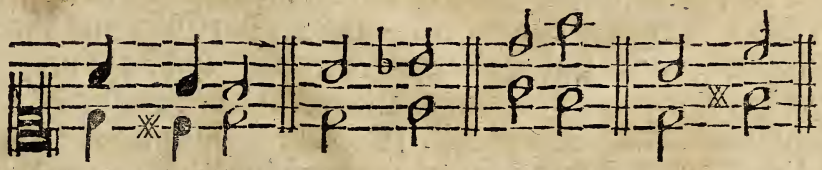
4) Endlich so stehet sie auch in einem Moll-Thone im Absteigen über der aufsteigenden Sexta mit der Tertia und Sexta majori. Hernach fällt der Baß in Quintam toni und hat $\frac{6}{4}\frac{5}{\#}$ über sich. Dieses aber ist nur eine Umwechselung der Stimmen und zwar der Quartæ des Thons, so in chordam elegantiorem verwandelt, und daher um ein Semitonium minus erhöhet worden.

Dieses Exempel ist aus dem D moll, da das h im Basse mit dem im andern Satz folgenden gis die Stimmen vertauschet. 1.

Untenstehende Quarta des Thons sonsten g ist hier in gis verwandelt; und hat des vorhergehenden Exempels Baß-Note h mit dem gis die Stimme verwechselt. 2.

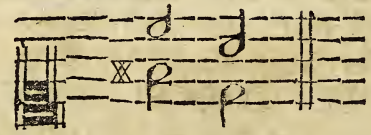


Sonst ist überhaupt zu behalten, daß nach einer völligen Quint eine falsche folgen könne, insonderheit wann die Stimmen gradatim fallen oder steigen, oder auch wann sie von einander gehen, item, wann die oberste Partie um eine kleine Tertz, die unterste aber um eine grosse steigt.

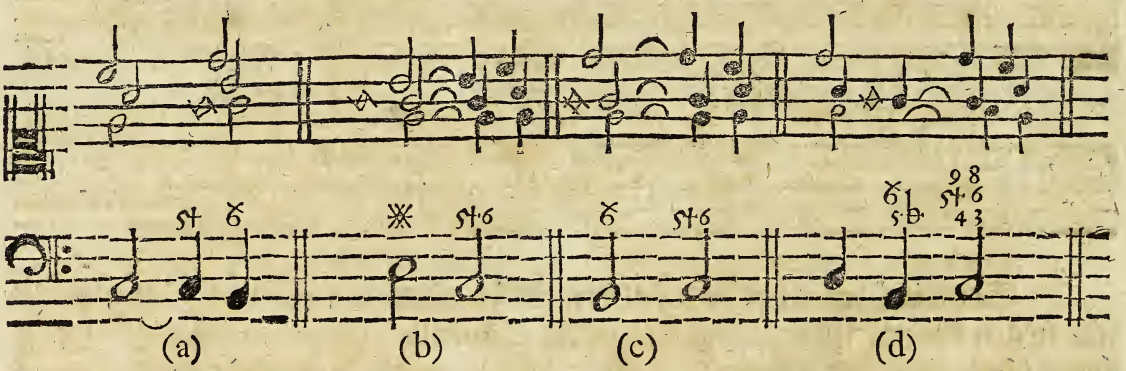


Auf eine falsche Quint kan auch eine völlige folgen, wann die Ober-Stimme um eine kleine Tertz, die unterste aber um eine grosse fällt, ungeachtet noch eine andere verdeckte Quinta darunter steckt, als:

Die



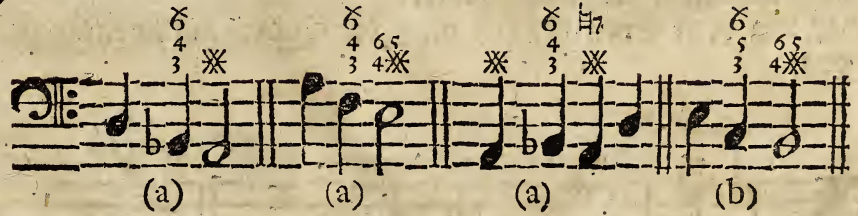
Die seltne Quinta superflua, sonst auch Tetratonum genannt, ist um ein Semitonium minus höher denn die rechte Quinta, und hat ihren Platz über der Tertia eines Moll-Thons. Wann der Baß schon präparirt ist, so hat sie zu ihrer Begleitung Secundam und Septimam (a), und auf solche Weise bleibt sie liegen und wird zur grossen Sexte. Wo aber nicht der Baß, sondern die Quinta superflua selbst vorher liegt, so muß man sehen, ob der Baß aus des Thones Secunda in die Tertiam steige oder nicht; Steiget er nicht aus der Secunda des Thons in Tertiam, so gehöret Tertia und Septima dazu. (b) Geschicht solches aber, so muß Tertia und Nona (auch wohl noch Septima) dazu genommen werden. (c) Das Exempel sub (d) kommt nur selten vor.



Mancher stellet sich die Quintam superfluam so gefährlich vor, da doch die Sache so viel difficultät nicht hat, wann er nur die im dritten Capitel enthaltene Schemata der Moll-Thone recht begriffen. Doch er darff hier nur allein wissen, was zu des Thones Secunda und Quinta erfordert wird, und daß durch Verzögerung dieser beyden Accorden oder durch Verweilung des Basses die Quinta superflua entstehe, so wird alle Schwierigkeit wegfallen. Da nun alle obige Exempel aus dem A moll sind, so finden wir beym ersten sub (a), daß in den Ober-Stimmen d h und gis, so über einander über der zweyten Baß-Note c stehen, dasjenige sey, so zu dieses Thones Secunda gehöre, dahero man auch wohl noch e dazu nehmen kan: Zu diesem Accord solte nun nach gewöhnlicher Art die dritte Baß-Note

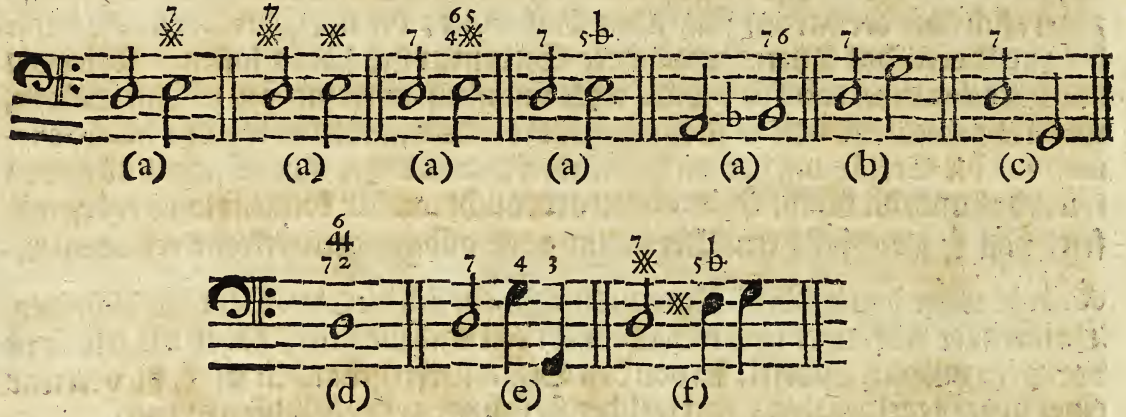
H zugleich anschlagen, allein weil die vorhergehende Baß-Note c sich zu lange verweilet, so existiret diese Dissonantz. Im andern Exempel sub (b) ist die erste Baß-Note e als Quinta des Thons, worauf die Tertia selben Thons nehmlich e folget, welche ordentlich sonst die 6 über sich haben solte: aber der Accord zum e verweilet sich annoch über der Baß-Note c bis diese Dissonantz daraus wird. Im Exempel sub (c) ist die erste Baß-Note H und oben in der rechten Hand, die gewöhnlichen Stimmen, welche H als des Thones Secunda erfordert, da nun hierauf die Tertia des Thons c mit den dazu gehörigen Stimmen folgen soll, so verzögert sich über der darauf folgenden Baß-Note c der vorige Accord, ehe dann die zur Tertia des Thons gewidmete Stimmen sich hören lassen. Wiewohl das letzte Exempel sub (d) möchte wohl manchem am buntesten zu seyn scheinen, und nicht wissen, wo solches zu Hause gehöre: Wann er aber bey den Moll-Schematibus die Erklärung der aufsteigenden Secunde des Thons lesen und finden wird, daß auch die falsche Quinte dazu gebraucht werden könne, so wird er begreiffen, daß $\frac{2}{4}$ gleichfalls eine Verweilung des allda angemerckten Secunden-Accords über der dritten Baß-Note ausmache, ehe sich die Ober-Partien resolviren. Damit aber Anfänger in der Sache nicht viel nachzudencken haben mögen, so ist vorne im zweyten Capitel, da von den Signaturen gehandelt wird, hievon nur eine kurtze Regel gegeben, mit welcher sie sich vors erste behelffen können.

Die Sexta superflua klingt sehr lamentabel, und wird von einigen Pentatonum genannt. Sie hat ihre Stelle über der niedersteigenden Sexta des Moll-Thones, wozu man Tertiam und Quartam superfluam nehmen kan. (a) Man findet sie auch mit der Tertia und Quinta, der Satz aber muß so eingerichtet seyn, daß die Quinta beym folgenden Accord liegen bleibt, und eine Sexta draus wird. (b)



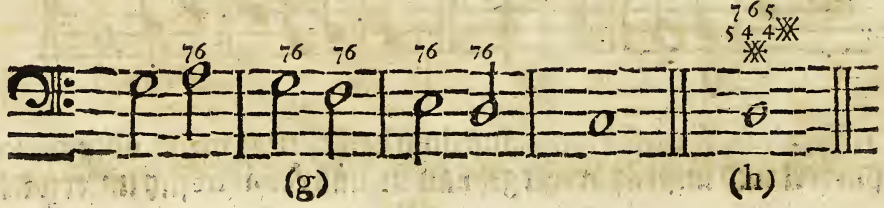
Die Septima, so auch Heptachordum heißt, mag major oder minor seyn, wird präpariret und unpräpariret gebraucht, und resolvirt sich unterwerts. Die-

se Dissonantz lässet sich allerwegen anbringen, ausser über der aufsteigenden Septima eines Moll-Thones, bey welcher aber dennoch Septima diminuta zu appliciren, wovon am gehörigen Orte zu lesen seyn wird. Wir wollen sie auf allerhand Art betrachten, nehmlich wie der Baß hernach um einen Grad steiget, (a) wie derselbe eine Quart hinauf (b) oder eine Quint herunter springet, (c) wie bey still liegendem Basse die 44 erfolget, (d) wie die Septima sich in eine Quart verwandelt (e) und wie sie zur falschen Quint wird. (f)



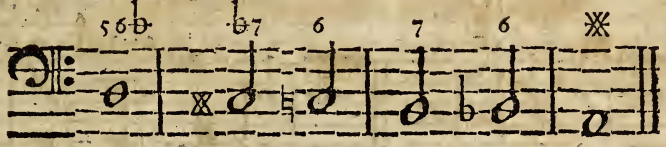
Es wird aber die Quinta weggelassen, wenn die Resolutio Septimæ in Sextam geschicht. Doch wo man endlich die Quint mit greiffen will, welche aber nicht allemahl dazu klingt, so muß man den Finger von derselben wegnehmen, ehe die Sexta anschlägt. Und die 76 wann sie unterschiedliche mahl, wie sub (g) gezeiget wird, nach einander folget, giebt in der Compositon Gelegenheit eine Piece auf allerhand Art zu embelliren.

Aber bey dem Exempel (h) muß die Quinta nothwendig mit genommen werden.

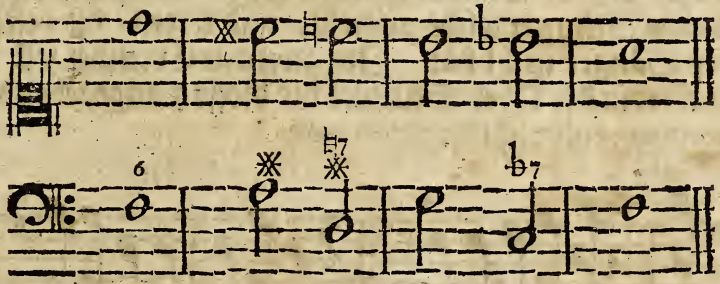


Es

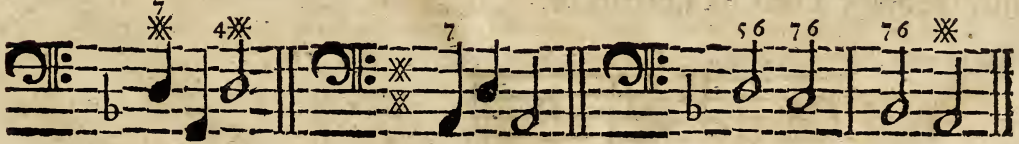
Es ist eine sonderbare elegance, wann bey der Signatur 76 der Baß in der Resolution nehmlich bey der 6 um ein Semitonium minus fällt, welches in den Moll-Thonen anzubringen, allwo die Octava des Thons beydes durch die auf- und niedersteigende Septimam und Sextam herunter gehen kan, als:



Die in der Ober-Partie präparirte Septima, wann sie zur Dissonantz wird, kan auch um ein Semitonium minus fallen, wann an statt dessen, daß die grosse Septima präpariret ist, sich hernach die kleine hören lässet, als:

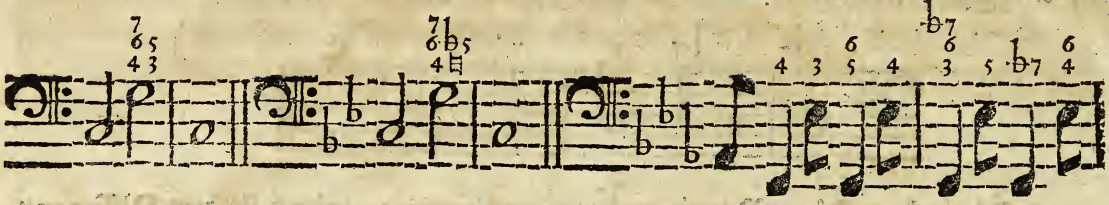


Nota. Die Septima minor, mit der Tertia majori über einer Note, zeiget an, daß dieselbe Note entweder Quinta toni oder in Moll des Thones Septima descendens sey. In hiebey gesetzten erstem Exempel ist also die erste Note d die Quinta des G moll Thones, in dem andern ist die erste Note A die Quinta des D dur Thones, und im dritten ist die zweyte Note c die niedersteigende Septima des D moll Thones.

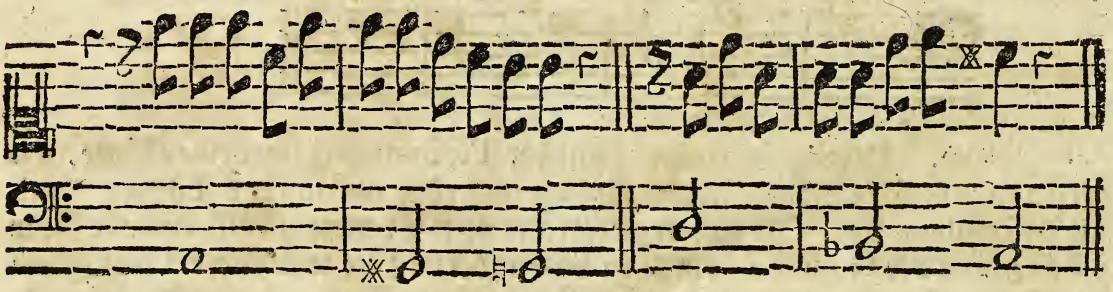


Endlich findet man auch, wie über der Quinta des Thons die Septima

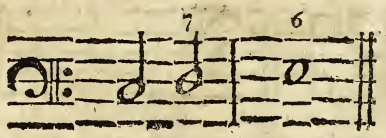
mit der Sexta (wiewohl selten) vorkomme. Unter den drey folgenden Exempeln ist das letzte aus der Händelschen Opera, Alexander, aus der Aria F moll, Che Tirannia pag. 56.



In den Recitativen lässet die Singe-Stimme unterweilen wohl die 7 ohne Resolution, nichts destoweniger muß der General-Baßiste regulariter verfahren und resolviren. Daher gehört in unten gesetzten erstem Exempel die Septima über Gis, weil die Singe-Stimme solche angiebt, und über G die resolvirende Sexta, ob sie gleich der Sänger nicht hat. Im zweyten Exempel soll 7 6 über dem B stehen, ungeachtet in der Ober-Stimme die blosse 7 angegeben wird, so hat das Accompagnement eine richtige Resolution.

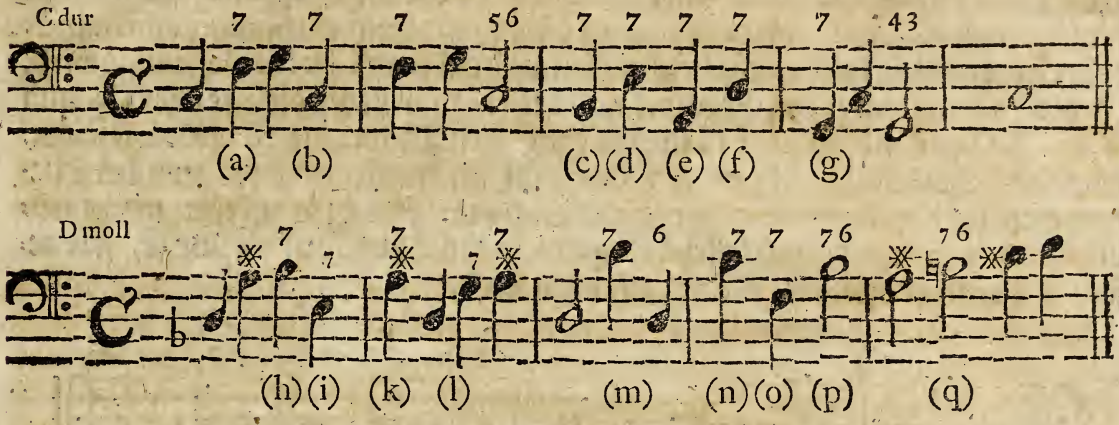


Die Septima in transitu bedarff keiner Resolution, sonsten kan man zur selben nur die blosse Tertiam anschlagen.



Noch

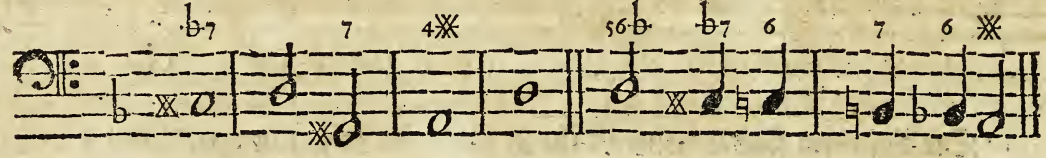
Noch ist übrig zu beweisen, daß die Septima durch die gantze Octavam, wo man immer wolle, angebracht werden könne, wovon hiebey ein Exempel



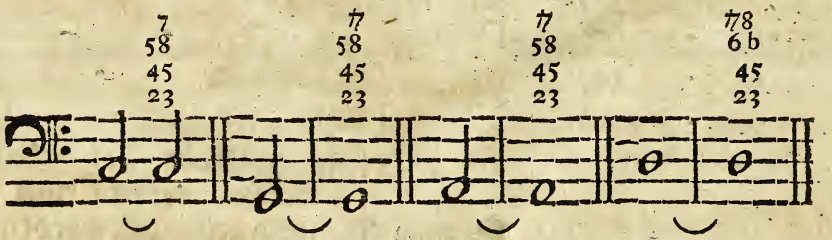
Die Septima findet man in ihren Chordis folgender massen:

	In C dur.	In D moll.
Finalis	(b)	(m)
Secunda	(f)	(i)
Tertia	(d)	(o)
Quarta	(a)	(l)
Quinta	(g)	(k)
Sexta	(e)	die steigende (q)
		die fallende (h)(p)
Septima	(c)	die steigende hat 7mam diminutam, wovon nun alsobald auch gehandelt werden soll:
		die fallende (n)

Die Septima diminuta nimmt Tertiam minorem und Quintam falsam zu sich, und resolvirt sich im übrigen, wie die andern Septimen. Sie wird gebraucht in den Moll-Thonen, so wohl in der aufsteigenden Septima, als auch in der Quarta des Thons, nehmlich, wann diese Quarta um ein Semitonium minus höher stehet, als sie sonst natürlich seyn soll, und dadurch Chorda elegantior wird. In hiebey gefügtem ersten Exempel aus dem D moll stehet dieselbe über Cis und Gis. In dem andern aber ist in eben demselben Thone eine exception gezeiget, allwo des Thones steigende Septima cis nicht im Aufsteigen, sondern im Niedergehen die Septimam diminutam über sich hat: Solches entstehet, wann beydes durch die steigende und fallende Septimam des Thons auf die Weise, wie besagtes Exempel belehret, nieder gegangen wird.



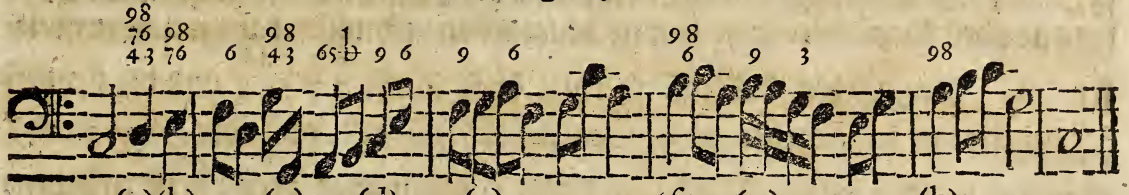
So wird denn auch, nach dem Baß präpariret, die gantze Trias anarmonica $\frac{7}{4}{}_{2}$ gebraucht, und wohl die Quinta noch dazu genommen. In Moll aber kan man auch an statt der Quintæ Sextam minorem admittiren, worauf die Resolution bey stille liegendem Basse mit $\frac{8}{5}{}_{3}$ geschicht. Diese Signatur findet man über der Finali, und ist insonderheit in Recitativen sehr gangbahr.



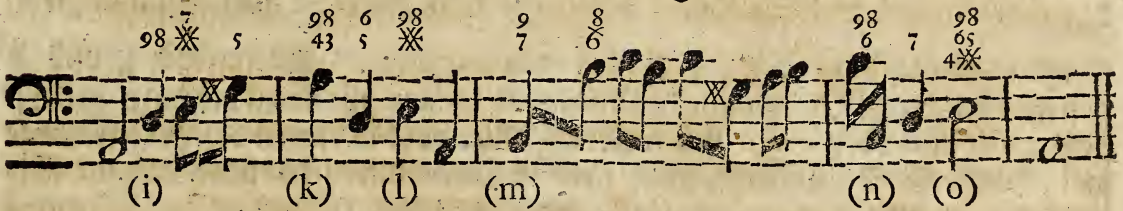
Die Nona ist zweyerley, major und minor. Sie läßt sich allerwegen durch die gantze Octavam anwenden, ausser über der Sexta und Septima in den Moll-Thonen. Einige Musici wollen durchaus keine Nonam statuiren, sondern sagen, die-

dieselbe sey ebenfalls eine Secunda: Indessen ist doch die Nona von der Secunda in der Resolution unterschieden, weil die Secunda den Baß einen Grad herunter stößt, welches die Nona nicht thut, als welche selbst um einen Grad herunter resolvirt. Sie muß präparirt werden. Man braucht sie auf verschiedene Art, wie folgende Exempel lehren, in welchen zugleich zu sehen, wie die Nonen oberwehnter massen allerwegen durch die Octavam anzubringen.

Alle Nonen durch die gantze Octavam in C dur.



Alle Nonen von der Finali bis in Quintam, in A moll.



Man findet diese Nonen in ihren Chordis folgender massen.

In C dur.		In A moll.	
Finalis	(d)	Finalis	(k)
Secunda	(a)	Secunda	(m)
Tertia	(b)	Tertia	(n)
Quarta	(e)	Quarta	(i)
Quinta	(c)	Quinta	(l) (o)
Sexta	(h)		

Obgleich sonst Sexta toni im Aufsteigen die 6 über sich haben kan, so wird doch, wann 9 drüber steht, lieber die Quinta dazu genommen.

Septima (f) (g)

Die Nona minor klingt am allerangenehmsten über der Quinta des Thons in Moll, welche allhie sub (l) & (o) anzutreffen.

Sexta } werden mit der Nona nicht
Septima } gebraucht.

Und

Und also gehört Quinta und Tertia zu 9 oder 98 sub (d) (e) (g) (h) (i) (l)
Die Tertia gehört zu $\frac{8}{7}\frac{8}{6}$ und $\frac{8}{6}$ sub (b) (f) (m) (n)
Die Quinta gehört zu $\frac{8}{4}\frac{8}{3}$ sub (c) (k)
Die sub (a) und (o) haben schon ihren gantzen Concentum über sich.

Unter den Dissonantien sind sich einige einander ziemlich ähnlich, auch so, daß ein Accompagniste in einem unbezifferten Basse sie nicht allemahl so bald aus der überschriebenen Partie beurtheilen und wissen kan, welche er greiffen soll. Dergleichen sind insonderheit diese fünffe $\frac{6}{4}\frac{6}{4}\frac{5}{4}\frac{8}{6}\frac{7}{4}$ und die beyden $\frac{6}{5\flat}\frac{6}{5\flat}$ denn wenn $\frac{4}{2}$ angegeben wird, so entstehet die Frage, ob $\frac{6}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ oder auch $\frac{7}{4}$ gegriffen werden solle: Wird nun $\frac{6}{4}$ oder 6 allein angegeben, so ist zu bedencken, ob es $\frac{6}{4}$ oder $\frac{8}{4}$ seyn müsse: Wenn eine 4 angegeben wird, so existiret das dubium, ob es $\frac{6}{4}\frac{5}{4}\frac{8}{6}$ oder $\frac{7}{4}$ bedeute: Und wo die 2 alleine sich angiebt, so weiß man nicht, ob $\frac{6}{4}\frac{6}{4}\frac{5}{4}$ oder $\frac{7}{4}$ dazu gehöre. Betreffend $\frac{6}{5\flat}$ und $\frac{6}{5\flat}$ so stehet die falsche Quinta auch bisweilen so lange, ehe dann die dazu gehörige Sexta minor oder major sich meldet. Wiewohl in einem bezifferten Basse gleichfalls diese Signaturen nicht immer vollkommen darüber stehen, sondern man findet offt eine oder zwo Ziffern, woraus man den gantzen Accord nicht immer judiciren kan. Daher ist bey allen diesen kein besser Mittel, als daß einer voraus sehe, was etwan noch sich angeben möchte, und daß er daneben zugleich auch acht habe, wo es mit der Resolution hinaus wolle, weil eben diese Dissonantien nicht alle auf gleiche Art resolviren, so wird er nicht fehlen können. Denn dieses paßiret insonderheit in den Recitativen öffters. Hiebey ist annoch zu mercken (1) daß es gleichviel sey, welches der beyden $\frac{6}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ man sich bedienen wolle, wann dieselbe vorkommen, und in den Ober-Stimmen sich keine 6 oder 5 angiebt, (2) daß die Signatur $\frac{8}{6}$ in Recitativen nicht gerne gefunden werde.

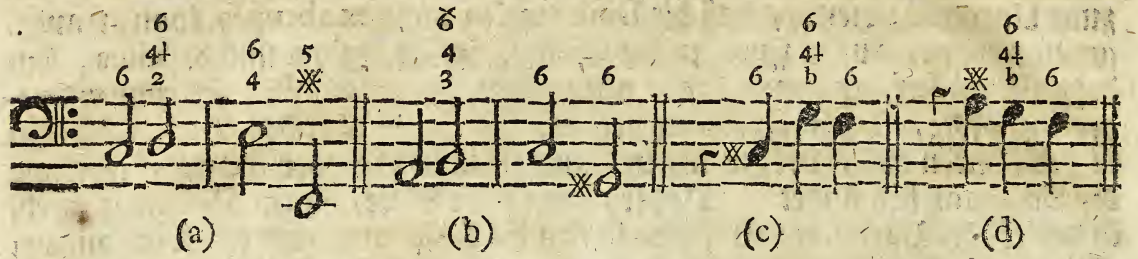
Von dem präpariren ist bey bißherigen Dissonantien offt geredet. Denjenigen nun, die solches noch nicht begriffen haben möchten, soll hiemit

zum

zum Unterricht dienen, daß die Dissonantien nicht ex abrupto können angegeben werden, ausser zuweilen die Quarta, falsche Quinta und Septima, sondern sie müssen, wie man sagt, präpariret seyn, das ist: Es muß entweder die Note, so zur Dissonantz werden soll, oder aber der Baß, nachdem es sich schicken will, vorher liegen, und zwar in eben der Partie, worinne die Dissonantz sich findet. Daher, wann die Note, so zur Dissonantz wird, in der ersten Partie vorher liegt, so kan die Dissonantz auch in keiner andern als in der ersten Partie angegeben werden; liegt aber dieselbe in der zweyten Partie, so muß die Dissonantz auch in die zweyte kommen und so weiter.

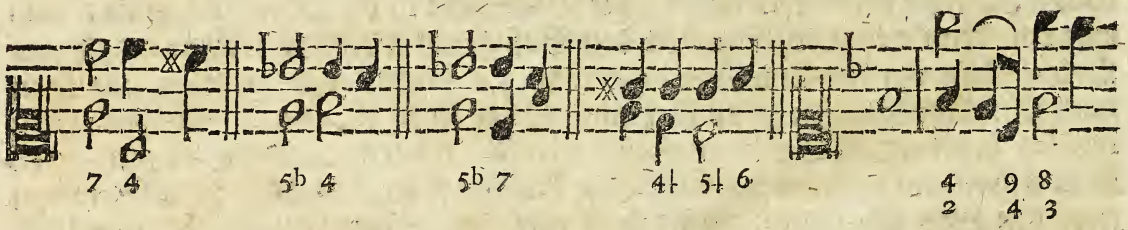
Die präparirten Dissonantien müssen auf besäiteten Instrumenten angeschlagen werden: Auf dem Pfeiffwerck aber muß die präparirte Note aushalten, und also, wann sie zur Dissonantz wird, nicht wieder anschlagen.

Indessen scheinet es offt in den modernen Compositionen, als wann die Componisten, da, wo es nothwendig erfordert wird, die Præparation nicht observiret: Solches aber entstehet nur aus der Verwechselung der Partien, weil bey der Dissonantz die Baß-Note in die Ober-Stimme, und eine von den Ober-Stimmen in den Baß gesetzt worden, wovon an einigen Orten schon vorher Erwehnung gethan. Nichts destoweniger hat man noch zum Uberfluß ein paar Exempel hieher setzen wollen. In dem ersten sub (a) siehet man keine Præparation bey der andern, und eben so wenig bey der dritten Note, da es doch allda die Dissonantien erfordern; Wenn man aber den Satz sub (b) ansiehet, so ist derselbe, Note vor Note, eine Umwechselung der Partien mit besagtem ersten Exempel, und bedarff daher keiner Præparation. Im andern Exempel sub (c) scheinets auch, als wenn die zweyte Note, so mit einer Dissonantz stehet, nicht präpariret; allein, wenn man den Accord der ersten Note umwendet, und die Note, so in dem Satz (d) wiederum die erste ist, an des cis Stelle in den Baß setzet, so findet sichs, daß keine andere Præparation vonnöthen gewesen. Und dergleichen begiebt sich in heutigen Compositionen offt.

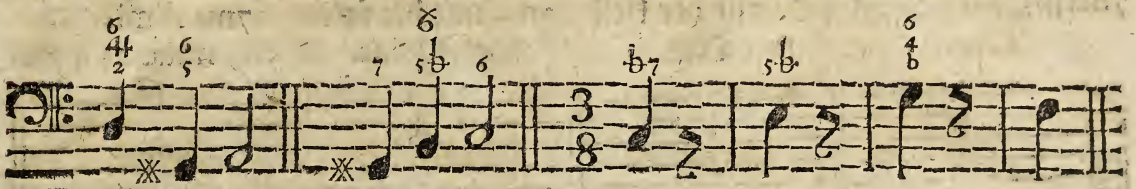


Die Resolution einer jedweden Dissonantz geschicht in eben derselben Stimme, in welcher die Dissonantz sich findet.

Daneben ist bereits an einigen Orten bey Gelegenheit gezeiget, wie vor der Resolution eine dissonirende Note stehen bleiben, und sich in eine andere dissonirende verwandeln könne. Zu mehrer Erläuterung kan folgendes dienen, allwo im ersten Exempel die Septima in Quartam, im andern die falsche Quint in Quartam, im dritten die falsche Quint in Septimam, im vierdten die Quarta superflua in Quintam superfluam, und im fünfften oder letzten die Secunda in Nonam verwandelt.

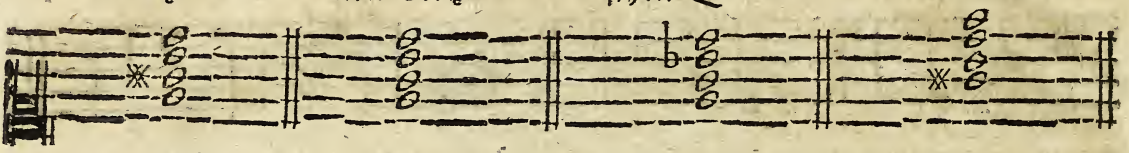


Doch es hat manches mahl auch das Ansehen, als wann keine Resolution auf die gewesene Dissonantz erfolge. Dieses aber entstehet erstlich aus der Umwendung der gewesenen Dissonantz, da dieselbe die zum ersten mahl gehabte Baß-Note verwirfft, und alsobald darauf eine andere aus demselben Accord zum Baß nimmt, als:



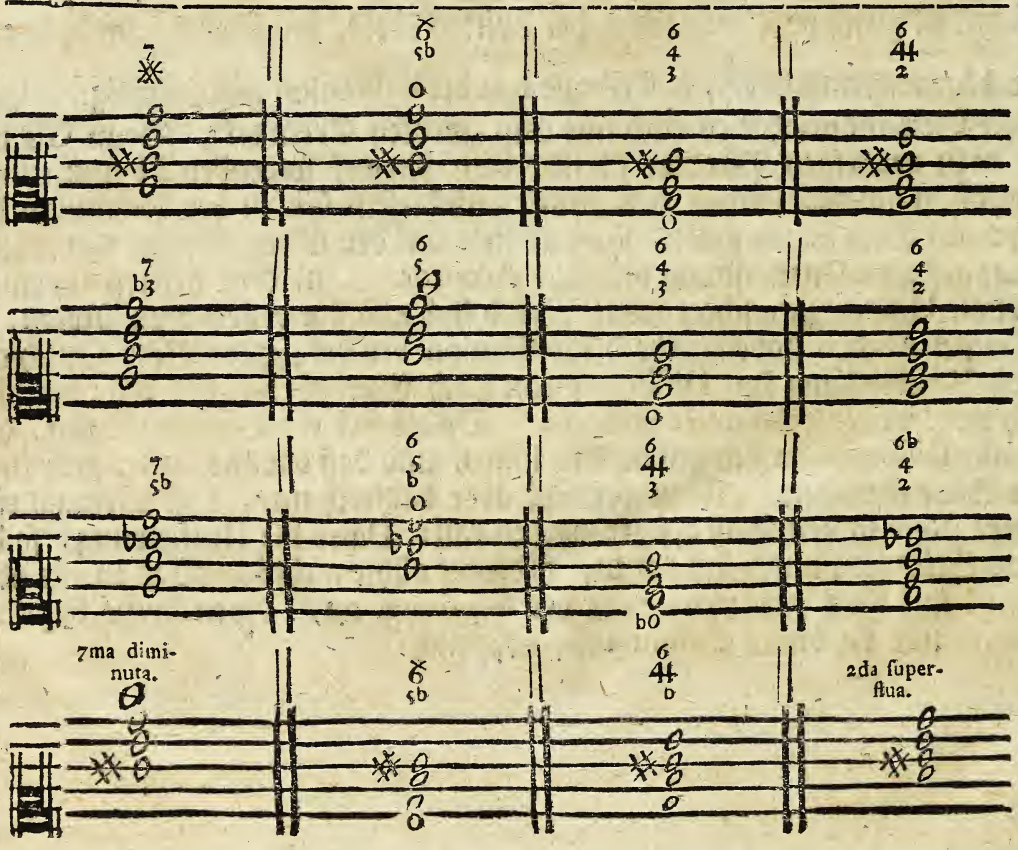
In dem ersten Exempel stehet das d mit $\frac{6}{4\frac{4}{2}}$, hernach ist mit den Stimmen, so zu dem folgenden Gis gehören, nur die vorhergehende Dissonantz umgewandt, und weil nach der ersten Note d die Resolution $\frac{a}{c}$ kommen solte, so folget sie gleichwohl dennoch in der dritten Note, denn der Accord $\frac{e}{A}$ ist nur eine Umwendung des $\frac{a}{c}$, daß es also mit der Resolution gantz richtig. Eine gleiche Bewandnis hat es auch mit dem zweyten Exempel: Denn Gis mit den dazu gehörigen Partien ist mit dem darauf folgenden H nur umgewandt: Und weil sonsten gewöhnlich nach diesem Gis in der Resolution der A-Accord hätte folgen sollen, so ist allhie c mit der überstehenden 6 an dessen Statt als eine Umwendung besagten Accords. In dem dritten Exempel gehet die Umkehrung schon weiter, und sind also die ersten drey Noten, so alle einen Accord haben, ehe die Resolution bey der letzten Note f geschicht. Diese Umwendung der Dissonantz kan nach Gutbefinden des Componisten auch wohl weiter continuirt werden. Daher soll ein Lehrling wissen, daß fast alle Dissonantien sich umwenden lassen, und daß daraus lauter gebräuchliche Sätze entstehen. Man versteht aber dadurch nur, daß allemahl eine andere Note in den Baß gesetzet werden kan: Dann die Umkehrung, so die Ober-Stimmen unter sich haben, bedeutet allhie nichts. Das meiste aber kommt auf diese viererley Sätze der Septimen an, deren dreye Septimæ minores und die vierte diminuta ist, nehmlich:

7ma mit der grossen Tertz. 7ma mit der kleinen Tertz. 7ma mit der falschen Quint. 7ma diminuta.



Dieselbe fallen jede in dreyen Umwendungen also aus:

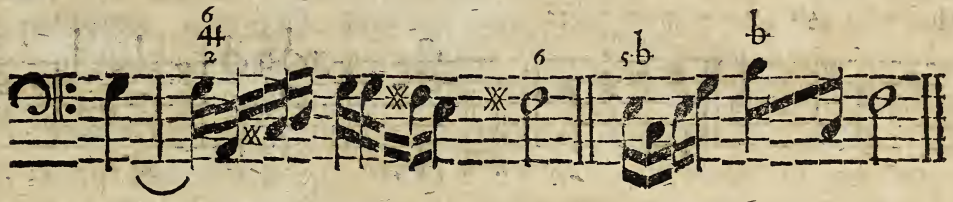
Die viererley Sätze der Septimen. || Die drey Umwendungen.



Hier

Hier wird der obige einzige Satz, worüber die Secunda superflua steht, ausgenommen, der seine Resolution anders nimmt, und mit dem Baß ins e fallen muß, wozu Tertia major, Quinta und Octava gehört.

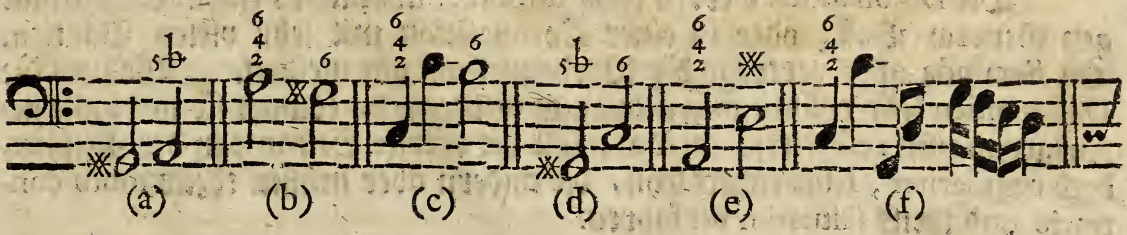
Zum andern, so ist die Resolution einem Unkündigen auch versteckt, wann der Baß, ehe er sich zur Resolution accommodiret, mit einigen andern dazwischen angebrachten Noten ein artiges Gespiele macht, als:



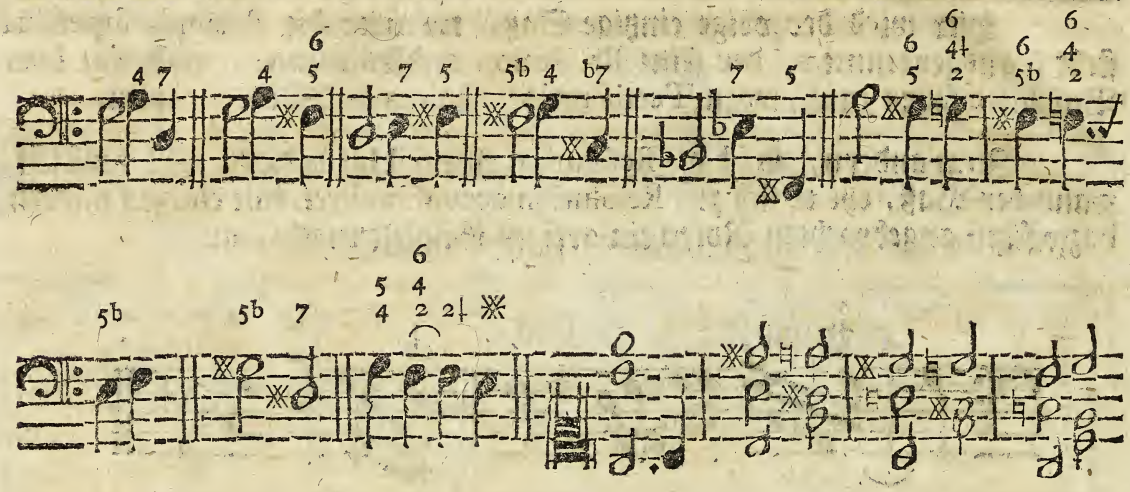
Denn im ersten Exempel resolviret $\frac{6}{4\sharp 2}$ allererst in der letzten Note beym fis, und in dem andern kommt die Resolution der 5b auch bey der letzten Note f.

Dieses begiebt sich auch in einer Ober-Stimme, und werden, um solches zu begreiffen, keine Exempel mehr nöthig seyn.

Die Verwechselung der Stimmen geschicht auch wohl bey der Resolution selbst, wie denn an statt der drey Sätze (a) (b) (c) in den drey folgenden (d) (e) (f) die Umwendung zu sehen.



So geht auch nach der modernen Art bey der Resolution eine Dissonantz in die andere, als;



Es nehmen sich die Componisten bißweilen die Freyheit, daß eine der obern Stimmen ihre Dissonantz ohne Resolution läßt, da hingegen eine andere der Ober-Stimmen sie resolviret. Aber solche libertäten sind eben, ohne Noth, nicht zu imitiren.

Die Quarta, falsche Quinta, Septima und Nona resolviren sich gewöhnlich unterwerts, und hingegen Quarta superflua, Quinta superflua und die Trias anarmonica aufwerts: die Secunda bleibt stehen und wird zur Tertz. Allein es kommt auch, daß die Dissonantz, so sich sonst einen Grad unterwerts resolviren soll, einen Grad hinauf tritt, und zwar darum, weil der Baß unterweilen die Resolution wegnimmt.

Die Dissonantien werden nicht duplirt, als nur in einem vollstimmigen General-Baß, oder in einer Composition mit sehr vielen Partien. Die Secunda aber verträgt die Verdoppelung am meisten. Wo nun die Dissonantien sehr vollstimmig gebraucht werden, da können sie nicht alle gehöriger massen resolviren, alsdann soll die oberste Stimme in der Rechten, doch regulariter, eingerichtet seyn, die andern aber müssen theils motu contrario und theils saltuatim verfahren.

Also hat man die Dissonantien auch absolviret. So noch sonsten bey einigen Componisten in den Bezifferungen etwas vorkommen möchte, so hier nicht attendiret worden, so können es doch nichts anders als Anticipa-

tiones

tiones und Transitus seyn, und dergleichen alle zu beschreiben, würde ein weitläufftiges Werck verursachen. Wer aber nur in dem, was allhie enthalten, geübt ist, wird sein judicium schon so geschärfft haben, daß er sich selbst finden, und dergleichen Sätze zu beurtheilen fähig seyn kan, anerwogen sie alle unter die obigen Dissonantien müssen können gezogen werden. Indessen ist nicht allein darauf gesehen, daß alles, was in diesem Capitel enthalten, sicher zu imitiren, sondern man hat auch etwas sonderliches angemerckt, was noch in allen unsern bißherigen General-Baß-Tractaten niemahls geschehen, nehmlich, daß bey einer jeden Dissonantz deutlich und umständlich gelehret worden, über welcher Chorda des Thons sie ihre natürliche Stelle habe, item, welche ascendendo oder descendendo allein vorkomme, welches etwas nothwendiges und einem Ecolier grossen Nutzen schaffen kan. Denn dadurch wird er nicht allein ferm im Accompagnement, sondern es ist ihm auch behülfflich im præludiren und fantasiren, und insonderheit im studio compositionis, wann er so weit gekommen. Es muß einer sonst viele Jahre Zeit brauchen, ehe dann er aus der vielen Ubung abmercken kan, wo er die Dissonantien alle anwenden soll, und mancher lernets die Zeit seines Lebens nicht, allhier aber kan es ein einfältiger in sehr kurtzer Zeit begreiffen.

Nun wollen wir probiren, ob es sich thun läßt, alle die Dissonantien in zwo Tabellen, eine für die Dur- und die andere für die Moll-Thone, dergestalt zu bringen, daß man daraus sehen könne, wie sie placiret seyn müssen; Wobey wir auch desto besser können gewahr werden, wie die Moll-Thone reicher an Dissonantien als die Dur-Thone.

Die über den Signaturen stehende kleine Ziffern sollen paginam zeigen, wo jede Dissonantz in diesem Wercke zu finden.

Tabella locationis Dissonantiarum in den Dur-Thonen.

Sedes Dissonantiarum.	Im Steigen allein.	Im Fallen allein.	Im Steigen und Fallen.	Hier wird auf kein Steigen oder Fallen reflectirt.
Finalis	—	70 5 5 6 4 4 2 2 2	—	71 | 86 | 82 | 87 5 65 7 7 9 4 43 43 2
Secunda	—	—	75 6 4 3	82 | 87 7 9
Tertia	—	69 6 4 2	—	82 | 87 7 9
Quarta	78 5b wen des Thones Quarta um ein Semit. min. erhöhet ist.	74 41	—	82 | 87 7 9
Quinta	—	—	—	71 | 84 | 82 | 82 | 87 5 65 7 705 7 9 43 43 6 5443
Sexta	—	75 | 76 6 6 4 4 3 3	—	82 | 87 7 9
Septima	77 5b	70 6 4 2	—	82 | 87 7 9

Tabella locationis Dissonantiarum in den Moll-Thonen.

Sedes Dissonantiarum.	Im Steigen allein.	Im Fallen allein.	Im Steigen und Fallen.	Hier wird auf kein Steigen oder Fallen reflectirt.
Finalis	—	71 5 | 5 | 6 2 | 4 | 4 2 | 2	—	72 | 86 | 82 | 87 5 | 65 | 7 | 4 | 7 | 9 43 | 43 | 2
Secunda	78 6 5b	—	75 6 4 3	82 | 87 7 | 9
Tertia	—	—	—	80 | 82 | 87 5ta superflua. | 7 | 9
Quarta	78 | 86 wenn die 4ta des Thons um ein Sem.min. erhöht. 6 | 7ma diminuta. 5b	74 | 75 6 | 6 4 | 4 2 | b3	—	82 | 87 7 | 9
Quinta	—	70 6 4 b2	—	72 | 84 | 82 | 82 | 87 5 | 6 5 | 7 | 7 6 5 | 7 | 9 4✳ | 4✳ | 6 | 5 4 4✳
Sexta: die steigende.	82 7	78 6 5b	—	—
Sexta: die fallende.	—	71 | 81 | 75 2da superflua. | 2da superflua. | 6 4 3	—	82 7
Septima: die steigende.	75 | 86 dim. 4ta | 5b | dim 7ma	—	—	—
Septima: die fallende.	—	—	—	82 7

Mit den Dissonantzien, deren ein Theil im Aufsteigen allein, und hingegen andere im Fallen allein, zu gebrauchen, ist es so zu verstehen, daß nach einer dergleichen Dissonantz der Baß, nachdem es vermöge der Tabellen erfordert wird, nur um einen Grad, entweder auf oder niedersteigen müsse. Wo aber ja ein Sprung darauf geschicht, so bestehet derselbe doch in nichts anders, als in einer blossen Umkehrung der Stimmen. Es stehet zwar ohne dem schon bey jeder dieser Dissonantzen am gehörigen Orte, wie es damit gehalten wird, nichts desto weniger habe es allhie den Einfältigen nochmahls bedeuten wollen.

Hiemit schliesse ich nun dieses Werck, dabey wünschende, daß ein Lernender dadurch gute profectus machen, und seine Wissenschafft GOtt zu Ehren und seinem Nechsten zum Dienst anwenden möge.

Register.

A. pag.

Accorde in drey Tabellen 8
Altisirende Clausul 23
Aufhaltung der Noten 13
Ausweichung, ein Capitel davon
wie hierinn die Dur- und Moll-Thone unterschieden 45
wird erkannt an den Signis ♯, b und ♮ 47
Die Componisten gebrauchen sich hierinne vieler Freyheit 53
Zwo Tabellen davon 54. 55
bestehet in drey Classen 62

B.

b doppelt vor einer Note 53
b cancellatum erhöhet 3
rotundum erniedriget 3
quadratum setzet die Note wieder in ihre natürliche Stelle 3
Baß soll mit der Höhe und Tieffe abwechseln 15
Baßirende Clausul 23

C.

Cadentzen sollen öffters gebraucht werden 24
was dabey in acht zu nehmen 22 & sq.
in Recitativen 21
Campion hat schon anno 1716. in seinem Tractätgen gelehret, was durch die gantze Octav zu jeder Baß Note accordiret 29
Chordæ, welche mit einander einerley Accord haben 39
Chordæ naturales müssen nicht mit den natürlichen Intervallis confundiret werden 7
Chromatische Claves sind 12 in der Music 30
Circulus, welchen die Quinten dergestalt formiren, daß die Vermehrung des ♯ und b im Systemate, wie auch die Verwandschafft und Ausweichung der Thone von sich selbst hervor gebracht werden 60
Beschreibung dieses Circuls 60 & sq.
Clavir, das beste Instrument zum General Baß 1
Clausula, die Discantisirende, Altisirende, Tenorisirende und Bassirende 23
Consonantiæ, ein Capitel davon 56
accidentales, welche es seyn 7
werden seltener als die naturales verdoppelt 67
naturales, welche es seyn 7

Consonantiæ müssen nicht mit den Chordis naturalibus confundiret werden 7
Perfectæ, welche es seyn 56
was davon gehandelt wird 56 usq; 64
Imperfectæ, welche es seyn 56 & 64
was dabey in acht zu nehmen 64 usq; 67

D.

Daumen der rechten Hand soll auf dem Clavire mit greiffen 15
Diapason ist eine Octav 63
Diapente ist eine Quinte 57
Diatessaron ist eine Quarta 71
Digression der Thone, vid. Ausweichung.
Discantisirende Clausul 23
Dissonantiæ, ein Capitel davon 68
accidentales, welche es seyn 7
naturales, welche es seyn 7
müssen unter die Consonantien meliret werden 67
alle die in der Composition vorkommende 68
in Berechnung derselben stimmen nicht alle Meynungen überein 68
einige sind einander ziemlich ähnlich 88
sollten in der Partie, worinn sie präpariret, auch angegeben werden 88. 89
sollen auf besaiteten Instrumenten, nicht aber auf Pfeiffwerck anschlagen 89
ihre Verdoppelung 94
Dissonirende Note verwandelt sich vor der Resolution auch wohl in eine andere dissonirende 93
Ditonus ist eine Tertia major 64
Dominans kan auch 6 über sich haben 41

E.

Elegantiores Chordæ, welche es seyn 43 sq.
dienen zur Auszierung 44

F.

Finalis kan auch 6 über sich haben 41
Freudenbergin, ein etwa 9 jähriges Fräulein, was sie in ihren nöthigsten Regeln des General-Basses observiret 29

G.

General-Baß wird definirt 1
soll vierstimmig erlernet werden 15
kan vielstimmig gespielet werden 15
Gradatim steigende Baß Noten mit 56 accompagnirt 42
Griechische Nahmen der Intervallen 57

H.

Harmonische Zahlen, wie sie zu verstehen 68
Harpeggio, was es sey 18
wird zur Auszierung des General-Basses angebracht 18
im Recitativ 19
wird auf Instrumentis pnevmaticis nicht sehr gebraucht 20
Heinichen giebt zu verstehen, daß noch eine andere Art eines musicalischen

schen Circuls könne erfunden werden 63
Heptachordum ist eine Septima 81
Hexachordum maj. ist die grosse Sext 66
minus ist die kleine Sext 66

I.

Intervalla, wie sie mit Ziffern exprimiret werden 2
werden durch gewisse Signa erhöhet und erniedriget 3
sind Con- und Dissonantien 3
wie sie alle heissen 3
aus wie viel Thonen sie bestehen 4
die im General-Baß vorkommende findet man durch Umdrehung des Zeigers 6

L.

Lauffende Noten, wie es damit zu halten 11

M.

Moll-Thone fallen anders als sie aufsteigen 10. 35
das ungleiche Fallen und Steigen macht Difficultät 35
Mordenten 18
Musette 42
Motus, wie vielerley er sey 10
contrarius ist in acht zu nehmen 9. 64

N.

Nona, ihr Gebrauch 86
Nona major, woraus sie bestehe 5
minor, woraus sie bestehe 5
wo sie am angenehmsten klinge 87
superflua, woraus sie bestehe 5

O.

Octava, aus wie viel Thonen sie bestehe 5
was davon gelehrt wird 63
ihre Verdoppelung 67
superflua, woraus sie bestehe 7
paßirt in einer geschwinden passage 35
diminuta, woraus sie bestehe 5
wird zuweilen in einer geschwinden passage geduldet 35
Orgeln, was vor vitiöse Progressen gewisse Register verursachen 67
wie das Pedal mit lauter reinen Stimmen von dem berühmten Silbermann in Dreßden erbauet 67

P.

Pausen, wann sie kurtz, doch aber innerlich lang sind, so soll vorgeschlagen werden 11
die kurtzen heben zwischen den vitiösen Progressen den Fehler nicht auf 67
Pedal-Stimmen in Dreßden 67
Pentatonum ist eine Sexta superflua 81
Præparatio, was sie sey 88. 89
wo sie zuweilen nöthig 89
scheint da, wo sie nöthig, oft nicht observiret zu seyn 89

Q.

Quantität der Noten eine innerliche und äusserliche 11
in Unterlegung des Textes soll sich ein Componiste hüten, wieder die innerliche Quantität zu peccіren 11
Quarta, woraus sie bestehe 4
wie sie zu gebrauchen 22. 71
kan bisweilen unpräparirt bleiben 71. 89
alle zwölfe in einem Circul 72. sq.
die fallende durch einen Sprung aus der Finali ist in usu 40
davon ist Disput, ob sie eine Con- oder Dissonantz, oder ein Intervallum mixtum sey 71
diminuta, woraus sie bestehe 4
wie sie zu gebrauchen 75. 76
die dazu gehörigen Stimmen 24
superflua, woraus sie bestehe 4
ihr Gebrauch 73
Quinta, woraus sie bestehe 4
ihr Gebrauch 57
ihre Verdoppelung 67
wird in Cadentzen nicht gerne in der obersten Stimme geduldet 22. 23
alle 12 in einem Circul 58
syncopata soll sich resolviren 58
falsa, woraus sie bestehe 4
wird von einigen vor eine Consonantz gehalten 68
ihr Gebrauch 76
kann nach einer völligen folgen 79
Quinta, wird auch unpräparirt gebraucht 79
superflua, woraus sie bestehe 4
wird von etlichen vor eine Consonantz gehalten 68
ihr Gebrauch 80
ihr Accompagnement 24

R.

Rechte soll nicht viel springen 14
wie hoch sie greiffen soll 14
Recitativ, wo es vorkommt 19
was bey der Poesie dieses Styli zu beobachten 19
was man angehende die Music, davon wissen soll 19
Relationes falsæ werden beschrieben 12
sollen vermieden werden 12
welche zuläßig 12. 64
mit denselben wird es in der Vollstimmigkeit nicht so genau genommen 13
Resolutio der Dissonantz 90
wo dieselbe versteckt 91
welche unter- oder aufwerts geschicht 94

S.

Sätze, extraordinaire, ein Capitel davon 42
Schemata der 12 Dur-Thone 31
der 12 Moll-Thone 34
aller Intervallen 34
Schleiffer 18
Secunda major, woraus sie bestehe 4
ihr Gebrauch 70

Secunda minor, woraus sie bestehe 4
ihr Gebrauch 69
diminuta, woraus sie bestehe 4
superflua, woraus sie bestehe 4
ihr Gebrauch 71
Semidiapente ist eine falsche Quinta 76
Semiditonus ist eine Tertia minor 65
Semitonium majus 4
deren sind zwey in jeder Octava 30. 31. 34
minus 4
Septima, ihr Gebrauch 81
bleibt wohl in der Singe-Stimme des Recitativs ohne Resolution 84
wird zuweilen unpräparirt gebraucht 86
soll in der Cadentz mit seyn 22
in transitu 84
major, woraus sie bestehe 5
minor, woraus sie bestehe 5
diminuta, woraus sie bestehe 5
ihr Gebrauch 86
superflua, woraus sie bestehe 5
ist aufm Clavire nicht zu finden 5
Sexta, ihre Verdoppelung 67
stehet über allen Chordis, ausser über der Finali und Quinta des Thons 40
dient zur Auszierung des General-Basses 17
major, woraus sie bestehe 5
ihr Gebrauch 66
minor, woraus sie bestehe 5
ihr Gebrauch 66
Sexta superflua, woraus sie bestehe 5
ihr Gebrauch 81
diminuta, woraus sie bestehe 5
Signaturen, ein Capitel davon 21
die über einander stehen 27
die über einer Note nach einander folgen 27
die auf der rechten Seite alleine stehen 27
eine Tabelle davon 28
einige unvollkommene, wie man sie judiciren soll 88
Sprung nach zwo um einen Grad steigenden oder fallenden geschwinden Noten 10
Strich, welcher die durchgehende Noten andeutet 43

T.

Tabella der Accorde 8
der Ausweichungen 54. 55
der Dissonantien 96. 97
der Signaturen 28
Tact in Recitativen 19
Tasto solo, wie es damit im General-Baß gehalten wird 13
darinn leidet der Baß offt Gewalt 43
Tenorisirende Clausul 23
Tertia dienet zur Auszierung des General-Basses 16
major, woraus sie bestehe 4
was dabey zu observiren 64
ihre Verdoppelung 67
minor, woraus sie bestehe 4
was dabey in acht zu nehmen 65

Tertia, ihre Verdoppelung 67
diminuta, woraus sie bestehe 4
superflua, woraus sie bestehe 4
Tetratonum ist die Quinta superflua 80
Trias harmonica soll, wo es geschehen kan, complet gebraucht werden 67
anarmonica, was dabey in acht zu nehmen 86
Trihemitonium ist die kleine Tertz 65
Trillo, wie es anzubringen 18
soll nicht aus dem Ambitu gehen 41
Tritonus ist eine Quarta superflua 73

U.

Umwendung der Partien 92
muß manchmahl ex praxi gefunden werden 20
kommt in Recitativen häuffig vor 20
verursacht, daß es scheint, als wenn die Præparation nicht observiret 89
machet das Ansehen, als wann zuweilen die Dissonantz nicht resolvire 90
Unisonus, woraus er bestehe 4. 56
was dabey in Acht zu nehmen 56

V.

Verkehrung } der Partien, siehe
Verwechselung } Umwendung.
Viadana, Erfinder des General-Basses 1

W.

Weiß (Sylv. Leop.) dessen Geschicklichkeit auf der Laute 1

Z.

Zierlichkeit im General-Baß 16. seq.
Zeiger aller Intervallen, siehe Intervallum.

This book must not be taken from the Library building.